CZU 859.0.09
D60
Textele se reproduc după:
Constantin Dobrogeanu-Gherea, Studii critice, I, Editura
pentru literatură şi artă, Bucureşti, 1956, colecţia „Clasicii
români“.
S-au operat unele redactări în consens cu normele ortografice
în vigoare („criticii“, „esteticii“ în loc de „criticei“, „esteticei“
ş.a.).
Coperta: Isai Cârmu
ISBN 9975-74-030-8 

TABEL CRONOLOGIC

1855 21 mai Se naşte Constantin Dobrogeanu-Gherea (nume adevărat Constantin Cass) în satul Slaveanka, guvernământul Ekaterinoslav (Rusia).
1862-1867 Constantin Dobrogeanu-Gherea învaţă la şcoala primară din satul natal, apoi la gimnaziul din Ekaterinoslav.
1872 Aflat în conflict cu autorităţile şcolare, Constantin Dobrogeanu-Gherea e silit să părăsească gimnaziul şi pleacă la Harkov. Aici este audient al Facultăţii de ştiinţe şi participă la mişcarea conspirativă a cercurilor narodniciste studenţeşti.
1873-1875 Împreună cu doi membri ai cercurilor narodniciste, Constantin Dobrogeanu-Gherea lucrează într-o fierărie din Slaveanka. Întors la Harkov, se implică în activitatea revoluţionară, fiind urmărit de poliţie.

1875 Martie Ajutat de prieteni, Constantin Dobrogeanu-Gherea trece graniţa şi ajunge la Iaşi. Aici munceşte ca salahor la Căile Ferate, vopsitor, cizmar, pietrar etc. În aprilie pleacă în Elveţia cu o misiune politică. În mai se întoarce la Iaşi, devine membru al cercului revoluţionar din oraş. Se căsătoreşte cu Sofia Gherea, femeie cultă, traducătoare în româneşte a lui Cehov.
1877-1878 Constantin Dobrogeanu-Gherea îşi procură un paşaport american pe numele Robert Jeenx (sau Jincs). Este corespondent al ziarului „Novoie vremea“ („Vremea nouă“), după care organizează pentru „Crucea roşie“ rusească o reţea de spălătorii la Ploieşti, Buzău, Brăila. Bănuit de activitate revoluţionară, este răpit din România de agenţii poliţiei ţariste, închis, osândit şi deportat la Mezen, lângă Marea Albă, de unde reuşeşte să evadeze, ajungând în portul norvegian Vadzoe, apoi la Paris.
1879 Constantin Dobrogeanu-Gherea se întoarce definitiv în România. Locuieşte la Bucureşti, după aceea la Ploieşti, unde e restaurator la gară.
1881 1 iulie La Iaşi apare „Contemporanul“, revistă ştiinţifică şi literară, editată de Cercul socialist din oraş. Cu toate că numele lui Dobrogeanu-Gherea avea să apară în revistă abia peste patru ani, rolul său de îndrumător al publicaţiei este foarte important încă de acum.
1883 În revista „Emanciparea“ editată de Cercul socialist din Bucureşti, redactată de C. Bacalbaşa, Gh. Kernbach şi E. Frunzescu, Dobrogeanu-Gherea publică, cu pseudonimul Cain Grachu, articolul Un răspuns dlui prim-ministru I. C. Brătianu la discursurile sale de la Craiova şi din sala Ateneului în privinţa proprietăţii, articol dedicat memoriei socialistului Mircea C. Rosetti.

1884 Constantin Dobrogeanu-Gherea publică, întâi în „Revista socială“, apoi în broşură aparte lucrarea Karl Marx şi economiştii noştri.

1885 Colaborează intens la „Drepturile omului“, „Contemporanul“, „Românul“.
1886 Publică articolele Către dnul Maiorescu şi Pesimistul de la Soleni, în „Revista socială“.
1887 În „Contemporanul“ apar articolele lui Constantin Dobrogeanu-Gherea Decepţionismul în literatura română, Eminescu, Critica criticii ş.a.
1888 Apar în „Contemporanul“ articolele lui Constantin Dobrogeanu-Gherea Direcţia „Contemporanului“ şi Schiţe critice.
1889 Se publică, în „Contemporanul“, traducerea piesei Furtuna de Ostrovski, făcută de Constantin Dobrogeanu-Gherea.
1890 Constantin Dobrogeanu-Gherea publică, sub pseudonimele I. Vasiliu şi Grachu, articolele Chestiunea ţărănească, Leacul definitiv, Votul universal.
Îi apare primul volum de Studii critice.
1891 În „Munca“, sub pseudonimele I. Vasiliu, Grachu, C. D. G., apar articolele Cosmopolitismul nostru şi al lor, Un sfat tinerilor social-democraţi, Robia frazei, Frazele înşelătoare ş.a.
Îi apare al doilea volum de Studii critice.
1892 Constantin Dobrogeanu-Gherea ţine conferinţe pe temele Rolul păturii culte în transformările sociale, Concepţia materialistă a istoriei, Tactica liberală.
Publică intens în „Democraţia socială“, „Critica socială“, „Munca“.
1893 Devine director al revistei „Literatură şi ştiinţă“, în care publică articolele Mişcarea literară şi ştiinţifică, Asupra esteticii metafizice şi ştiinţifice, Idealurile sociale şi arta.
În iulie Constantin Dobrogeanu-Gherea se întâlneşte, la Londra, cu Friedrich Engels, dăruindu-i cele două volume de Studii critice.
La 1 aprilie lucrările congresului de constituire a Partidului social-democrat al muncitorilor din România sunt conduse de Constantin Dobrogeanu-Gherea.
1894 Continuă colaborarea intensă la „Adevărul“, „Literatură şi ştiinţă“, „Evenimentul literar“, „Munca“, „Lumea nouă“, „Almanahul social-democrat“, ţine conferinţele Arta tendenţioasă, Teoria salariilor, Problemele ziarului zilnic.
Apare broşura Gherea ca critic de I. Saint-Pierre (la Iaşi).
1897 Apare volumul al treilea de Studii critice.
1899 În „Lumea nouă“ se republică studiul lui Dobrogeanu-Gherea Ce vor socialiştii români? (după „Revista socială“, 1885), vechiul program al mişcării socialiste din România.
1901-1916 Constantin Dobrogeanu-Gherea desfăşoară o activitate deosebit de intensă, ca om politic şi de cultură.
1918 La Bucureşti, în „Biblioteca socialistă“, apare ediţia a doua din Ce vor socialiştii. Expunerea socialismului ştiinţific.
1920 Constantin Dobrogeanu-Gherea se îmbolnăveşte grav şi la 7 mai, ora 5 dimineaţa, la Sanatoriul Dr. Gerota, încetează din viaţă.



## PERSONALITATEA ŞI MORALA ÎN ARTĂ

Dl Maiorescu a publicat în Convorbiri două critici literare, una în numărul din septembrie şi alta în cel din aprilie. Cea dintâi asupra comediilor dlui Caragiale, un fel de răspuns criticilor făcute acestor comedii, şi a doua Poeţi şi critici, un fel de răspuns celor ce critică pe Alecsandri. Amândouă articolele au fost primite cât se poate de bine de întreaga presă română şi unele ziare chiar le-au reprodus, lăudând importanţa şi însemnătatea lor. Nu putem decât să ne bucurăm, şi pentru că dl Maiorescu a scris aceste critici, şi pentru că ele au fost atât de bine primite de publicul cititor, care ştie să preţuiască cunoştinţele literare şi talentul de

critică al autorului. Dar nici numele autorului, nici primirea cea bună din partea publicului nu poate să ne scutească de a analiza aceste scrieri; ba chiar tocmai numele şi însemnătatea d-sale ne silesc să-i cercetăm părerile date la lumină. Şi ni se cere asemenea analiză mai mult decât oricui, pentru că şi noi am scris despre comediile dlui Caragiale, pentru că părerile autorului sunt în unele privinţe protivnice părerilor noastre şi pentru că autorul ia la vale unele idei ce ne sunt scumpe şi pe care trebuie să le apărăm. Cititorii noştri nu ne vor bănui dacă ne vom opri cam mult la analiza unor fraze, argumentări, încheieri logice, aşa de numeroase în micile articole ale dlui Maiorescu; căci citind scrierea noastră până la sfârşit, vor vedea că eminentul critic atinge chestii nespus de însemnate şi preţioase.

Începem cu articolul asupra comediilor dlui Caragiale. Am zis că într-însul sunt multe păreri, pe care nu le primim deloc, dar trebuie să mai adăugăm că sunt altele, cu care ne unim în totul, ba sunt şi unele rostite chiar de noi în articolul ce am scris asu-



pra dlui Caragiale. Şi noi zicem că „lucrarea dlui Caragiale este originală“, si noi credem despre comediile lui „că pun pe scenă câteva tipuri din viaţa noastră socială de astăzi“ şi că autorul a fost în dreptul său când şi-a ales acel strat social, care, după noi, are însemnătate mult mai mare decât cred unii critici, şi chiar decât pare a crede dl Maiorescu. Şi noi zicem, de asemenea, că scrierile dlui Caragiale sunt mult mai pe sus decât melodramele franceze şi dramele istorico-patriotico-naţionale. Ne unim şi cu ideea că „«trivial» este o impresie relativă din lumea de toate zilele, ca şi «decent» şi «indecent»“ (se înţelege, nu trebuie exagerat sensul acestei fraze care ar putea îndreptăţi orice pornografie). Şi dacă criticul ar fi scris numai atâta, am putea să ne bucurăm că suntem de aceleaşi păreri, şi cu atât mai mult, cu cât multe din ele le spusesem mai dinainte în Contemporanul. Dar criticul nu se mulţumeşte numai cu atâta, cu analiza scrierilor dlui Caragiale, ci, în scopul de a le apăra, se aruncă în teorii înalte asupra moralei în artă şi tocmai aceste generalizări ni se par lipsite de temei.

Dl Maiorescu vrea să apere lucrările dlui Caragiale împotriva învinuirii de nemoralitate. Spre acest sfârşit d-sa îşi pune întrebarea dacă arta, în general vorbind, are ori nu misiune moralizatoare, şi răspunde: „Da, arta a avut totdeauna o înaltă misiune morală, şi orice adevărată operă artistică o îndeplineşte“. Rămâne deci să înţelegem în ce stă moralitatea artei. La această întrebare ni se dă următorul răspuns: „Orice emoţiune estetică, fie deşteptată prin sculptură, fie prin poezie, fie prin celelalte arte, face pe omul stăpânit de ea, pe câtă vreme este stăpânit, să se uite pe sine ca persoană şi să se înalţe în lumea ficţiunii ideale“. În această uitare de sine, care este pricinuită de orice operă adevărat artistică, stă moralitatea artei. Pe lângă această teorie, adaugă d-sa o garnitură de argumentări, de deducţii, de abstracţii, încât suntem nevoiţi să le reproducem aici în parte, pentru a se vedea cum şi în ce chip îşi susţine autorul teza.

„Înălţarea impersonală este însă o condiţie aşa de absolută a oricărei impresii artistice, încât tot ce o împiedică şi o abate este



un duşman al artei, îndeosebi al poeziei şi al artei dramatice. De aceea poieziile cu intenţii politice actuale, odele la zile solemne, compoziţiile teatrale pentru glorificări dinastice etc. sunt o simulare a artei, dar nu artă adevărată.

Esenţa acesteia este de a fi o ficţiune ideală, care scoate pe omul impresionabil în afară şi mai presus de interesele lumii zilnice, oricât de mari ar fi în alte priviri.

Chiar patriotismul, cel mai important simţământ pentru cetăţ
eanul unui stat în acţiunile sale de cetăţean, nu are ce căuta în
artă ca patriotism ad-hoc, căci orice amintire reală de interes practic
nimiceşte emoţiunea estetică.
Există în toate dramele lui Corneille un singur vers de patriotism
francez? Este în Racine vreo declamare naţională? Este în
Molière? Este în Shakespeare? Este în Goethe?
Şi dacă nu le are Corneille şi Goethe, să ne înveţe domnul X. Y.
din Bucureşti ca să le avem noi?
Subiectul poate să fie luat din realitatea poporului, dar tratarea
nu poate să fie decât ideal-artistică, fără nici o preocupare
practică.
Prin urmare, o piesă de teatru cu directă tendinţă morală, adică
cu punerea intenţionată a unor învăţături morale în gura unei
persoane, spre a le propaga în public ca învăţături, este imorală
în înţelesul artei, fiindcă aruncă pe spectatori din emoţiunea impersonală
a ficţiunii artistice în lumea reală cu cerinţele ei, şi
prin chiar aceasta îl coboară în sfera zilnică a egoismului, unde
atunci – cu toată învăţătura de pe scenă – interesele ordinare
câştigă preponderenţă. Căci numai o puternică emoţiune impersonală
poate face pe om să se uite pe sine şi să aibă, prin urmare,
o stare sufletească inaccesibilă egoismului, care este rădăcina
oricărui rău.
Aşadar, arta dramatică are să expună conflictele, fie tragice,
fie comice, între simţirile şi acţiunile omeneşti, cu atâta obiectivi-

tate curată, încât pe de o parte să ne poată emoţiona prin o ficţiune
a realităţii, iar pe de alta să ne înalţe într-o lume impersonală."*
Am reprodus o pagină întreagă din articolul dlui Maiorescu,
penrtru că ea caracterizează foarte bine modul d-sale de a scrie;
pe de altă parte, o atare împletire metafizică nici nu poate fi spusă
cu cuvintele noastre şi într-o limbă lămurită. În adevăr, toate aceste
„ficţiuni ideale", „emoţiuni impersonale", „înălţare impersonală",
„lume impersonală", „ficţiuni artistice", „inspirare impersonală",
„transportarea în lumea curată a ficţiunilor" pot să
întunece chiar şi lucrul cel mai limpede; dar în chestii literare,
care după dl Maiorescu, sunt atât de grele, toate aceste ficţiuni şi
impersonalităţi pot, cel mult, să câştige autorului titlul de profund
din partea celor care nu vor fi putut pricepe o boabă din tot
articolul. Dar aceste expresii grele, metafizice, mai sunt şi neexacte.
Să luăm vorba „emoţiune impersonală"! Emoţiunile sunt în general
cât se poate de personale, pentru că sunt urmarea unei
aţâţări nervoase care se petrece într-un organism individual, într-o
persoană. De asemenea şi „lume impersonală", „inspirare nepersonală
a ficţiunilor" ar fi trebuit mai bine lăsate nemţilor, cărora le
plac atât de mult vorbe şi fraze nebuloase. Nu e adevărată nici
fraza că „egoismul e rădăcina oricărui rău". Dacă simţămintele şi
faptele altruiste sunt trebuitoare pentru păstrarea neamului omenesc,
prin urmare şi a individului, apoi sentimentele şi faptele
egoiste sunt trebuitoare pentru păstrarea indivizilor şi prin urmare
şi a speciei, care e formată din indivizi. Aşadar, şi unele, şi
altele pot fi morale. Să luăm un exemplu pentru mai bună
lămurire. O casă arde, eu sunt într-însa. În faţa primejdiei simt o
emoţiune care mă împinge să scap din foc. Această emoţiune şi
fapta ce urmează sunt egoiste. Alt exemplu. O casă arde, într-însa
este vecinul meu. În faţa primejdiei în care e el, voi avea o emo-
ţiune şi nişte sentimente care mă vor face să mă arunc în foc,
* Convorbiri literare, nr. 6, an. XIX , p. 456–457.

punându-mi în primejdie viaţa pentru a-l scăpa. Emoţiunea şi fapta

sunt altruiste. Dar este lucru vădit că, dacă îmi vor lipsi sentimentele egoiste, egoismul care mă face să scap din foc, aş arde în casă, şi dacă egoismul ar lipsi la toţi indivizii, toată omenirea ar pieri într-un fel oarecare. Tot aşa s-ar întâmpla dacă ar lipsi cu totul sentimentele altruiste. Aşadar, din aceste exemple urmează că şi egoismul, şi altruismul pot fi morale. Nu cercetăm care din amândouă e mai mult şi care mai puţin. Este prin urmare greşit a spune că „egoismul este rădăcina oricărui rău". Pentru a dovedi cu totul neadevărul acestei fraze, putem da pilde că multe rele pot avea rădăcina în altruism. Iar dacă egoismul nu e rădăcina oricărui rău, atunci rolul artei, care, după dl Maiorescu, e de a deştepta în privitori o stare sufletească în care egoismul să nu mai poată avea înrâurire, nu s-ar cuveni să fie numit întotdeauna moralizator. Iată întâia meteahnă în teoria dlui Maiorescu.

Dar egoismul exagerat despre care pomeneşte d-sa într-un loc? Acesta este un egoism rău înţeles, un egoism bolnăvicios, patologic, şi e adevărat că, deşi nu e rădăcina oricărui rău, totuşi de bună seamă e rădăcina multora. Dacă arta ar pregăti o stare sufletească în care acest fel de egoism exagerat să nu poată prinde loc, rolul ei moralizător ar fi destul de mare. Dar nici atâta nu e adevărat, sau cel puţin nu e întotdeauna. Mai încolo vom vorbi pe larg despre chestia aceasta, aicea dăm numai un exemplu care va dovedi zisele noastre. Militarismul, spiritul războinic, cuceritor şi distrugător, e una din manifestările unui egoism patologic de felul cel mai rău. Rolul lui în istoria dezvoltării omenirii e atât de grozav, încât un cugetător însemnat, H. Spencer, socoate că toate nefericirile ce au întovărăşit dezvoltarea omenirii se datoresc militarismului. Să presupunem o societate în care este înrădăcinată această boală morală, acest fel de egoism patologic, o societate cuprinsă de spiritul militar destructor, o societate care a ajuns îngrozitoare pentru naţiile învecinate. Să presupunem că în această societate un artist mare a făcut un tablou ce înfăţişează



o scenă militară, o revistă, şi că tabloul este o capodoperă ca execuţie, tehnică, grupare, lumină, colorit etc. Ce înrâurire va avea acest tablou asupra acelui public care şi aşa e pornit către militarism? E vădit că spiritul militar, mulţumită acestui tablou, va creşte, egoismul patologic se va dezvolta, şi mai tare se va aprinde sângele sălbatic, şi mai mult va colcăi temperamentul destructor în faţa măreţei reviste militare înfăţişate de genialul pictor. Iată o lucrare artistică minunată, care în loc de a trezi „o stare sufletească inaccesibilă egoismului", în loc de a „întări partea cea bună a naturii omeneşti", aţâţă şi mai tare egoismul, întăreşte partea cea rea a naturii omeneşti, şi cu toate acestea tabloul poate fi o operă artistică în toată puterea cuvântului. Cum rămâne atunci cu teoria dlui Maiorescu în privinţa moralităţii în artă? Cum rămâne fraza: „...face pe omul stăpânit de ea... să se uite pe sine ca persoană şi să se înalţe în lumea ficţiunii ideale"? La cea dintâi atingere a criticii, teoria se evaporează în „lumea impersonală". Să analizăm mai departe.

„Esenţa acesteia este de a fi o ficţiune ideală, care scoate pe omul impresionabil în afară şi mai presus de interesele lumii zilnice, oricât de mari ar fi în alte priviri". Dacă presupunem că interesele de care este împresurat omul sunt în adevăr „mari în alte priviri", spre exemplu, dacă omul munceşte pentru binele obştesc, pentru a îndulci şi stârpi sărăcia, dacă munceşte pentru înnobilarea sentimentelor omeneşti, atunci esenţa artei fiind, după dl Maiorescu, de a-l scoate afară din aceste interese care sunt zilnice, dar şi foarte morale, arta va slăbi partea cea bună a naturii omului în loc de a o întări, cel puţin o va slăbi „pe câtă vreme

este stăpânit“ de ea. Moralitatea artei ar fi un fel de vargă care, după unii, moralizează pe copiii cei răi, dar strică pe cei buni. Este neadevărat de asemenea că arta „scoate pe omul impresionabil în afară... de interesele lumii zilnice“, că-l face să-şi uite interesele individuale şi, prin urmare, să aibă o emoţiune impersonală. Aceasta ar fi întrucâtva adevărat despre muzică şi despre

pictură, dacă nu se va îndeletnici cu viaţa oamenilor, când se zugrăveşte de pildă natura, şi întrucâtva chiar despre poezie când cântă luna, stelele, iarba verde, dar mai totdeauna e falsă asemenea idee în privinţa dramaturgiei. În această privinţă noi credem mai degrabă dimpotrivă, că arta aţâţâ în gradul cel mai înalt interesele reale, individuale şi anume acele de care se ocupă, făcându-ne să uităm pe toate celelalte. Interesul şi emoţiunea ce va trezi în public Romeo şi Julieta vor fi cu atât mai mari, cu cât acel public va fi în stare de a iubi, cu cât a iubit mai tare; iar interesul şi emoţiunea vor ajunge la culme la spectatorii a căror iubire a fost nenorocită ca şi a nefericiţilor înamoraţi din piesa lui Shakespeare. Othello face mare impresie, pentru că într-însul se zugrăveşte patima geloziei, care roade mai pe toţi şi care este unul din interesele noastre zilnice; şi mai cu seamă va mişca pe acela care a trecut printr-un acces de gelozie nebună, cum trece înaintea noastră nenorocitul maur. Când regele Lear intră pe scenă deznădăjduit, smulgându-şi părul său alb şi cu glas grozav ne strigă: „Suflaţi, vânturi, şi crapă-vă obrajii! Înfuriaţi-vă! Suflaţi!“* ... e groaznică impresia, e mare emoţiunea ce simţim văzând pe acest părinte nebun din pricina relelor ce i-au făcut copiii şi în a cărui stare ne punem fără de voie şi fără ştire! Dar cu cât mai mare va fi emoţiunea aceluia, care singur a suferit de nerecunoştinţa copiilor? Ori când acelaşi mult nefericit Lear vine cu trupul Cordeliei în braţe şi strigă: „Cordelia, Cordelia, mai stai puţin!** şi când zdrobit, convins că s-a dus, repetă înfiorătoarele cuvinte: „Niciodată, niciodată, niciodată, niciodată, niciodată!“*** aceste cuvinte ne lovesc în inimă pentru că, fără de voie, ne punem în locul nefericitului părinte. Dar cât de nemăsurată, cât de nespusă trebuie să fie durerea ce produce scena aceasta asupra

* „Blow winds, and crack your cheeks? rage! Blow!“
** „Cordelia, Cordelia, stay a little, Ha!“
*** „Never, never, never, never, never!“



unui părinte care a avut vrodată durerea să stea lângă sicriul copilului său şi, cu buzele galbene şi tremurătoare, să repete cel mai grozav cuvânt din dicţionarul omenesc: „Niciodată, niciodată, niciodată, niciodată, niciodată“! Da, venim înaintea unei lucrări artistice, intrăm în teatru cu interesele, cu durerile noastre, cu suferinţele, cu ura şi cu iubirea noastră şi nu putem să le lăsăm în anticameră, la portar, cum ne lăsăm paltoanele şi galoşii şi după cum pare a ne sfătui dl Maiorescu; nu putem, pentru că lucrul este cu neputinţă şi cererea absurdă. Dacă însă am putea lăsa la uşă interesele noastre individuale, interesele lumii zilnice, pasiunile noastre etc..., atunci în adevăr am ajunge „impersonali“, dar în schimb arta, care este o „ficţiune ideală“, nu ne-ar face nici o impresie şi cel mult ne-ar aduce în „lumea impersonală“, adică ne-ar adormi.

Dar poate dl Maiorescu înţelege prin interesele lumii zilnice interesele cele mai josnice. Nu, deloc, pentru că adaugă: „...oricât de mari ar fi în alte priviri“ şi mai departe: „chiar patriotismul, cel mai important simţământ pentru cetăţeanul unui stat... nu

are ce căuta în artă ca patriotism ad-hoc, căci orice amintire reală
de interes practic nimiceşte emoţiunea estetică“. Aşadar, patriotismul,
fiind unul din sentimentele zilnice, n-are ce căuta în artă!
Dar cu ce se va îndeletnici atunci arta, când împreună cu patriotismul
va alunga toate interesele lumii zilnice? Ori iubirea nu e
un interes din lumea zilnică, ura, gelozia, lăudăroşia, zgârcenia,
lăcomia, răzbunarea şi celelalte... nu-s şi ele? Atunci arta n-are
decât să-şi ia tălpăşiţa, pentru că prin „ficţiuni ideale“ şi prin
„înălţări impersonale“ mare lucru, cu toată bunăvoinţa, nu va face.
Dar, întreabă dl Maiorescu: „Există în toate dramele lui Corneille
un singur vers de patriotism francez?“ Şi ce ar urma de aci?
În Corneille nu sunt, dar în Victor Hugo sunt şi încă multe; nu
cumva Victor Hugo nu este poet şi artist, ba încă genial? „Subiectul
– zice mai departe dl Maiorescu – poate să fie luat din
realitatea poporului, dar tratarea nu poate să fie decât ideal-ar-

tistică“. Foarte adevărat, dar cum rimează cu cele scrise mai
înainte? Dacă subiectul poate să fie luat din realitatea poporului,
şi după noi chiar ar fi foarte bine să fie luat din realitate, atunci
şi patriotismul, şi toate interesele lumii zilnice au ce căuta în artă.
Dl Maiorescu dă afară interesele zilnice pe fereastră şi le lasă să
intre înapoi pe uşă. „Prin urmare – zice dl Maiorescu mai departe
– o piesă de teatru cu directă tendinţă morală, adică cu
punerea intenţionată a unor învăţături morale în gura unei persoane
spre a le propaga în public ca învăţături, este imorală în
înţelesul artei, fiindcă aruncă pe spectatori din emoţiunea impersonală
a ficţiunii artistice în lumea reală“... Dacă n-ar zice „fiindcă“,
am fi şi noi de aceeaşi părere. În adevăr, lucrările literare
în care sunt puse învăţături morale în gura unor persoane, cu scop
de a le propovădui, sunt cât se poate de neartistice, dar nu „fiindcă
aruncă pe spectatori din emoţiunea impersonală a ficţiunii
artistice în lumea reală“, ci pentru că sunt mincinoase. Când în
dramele noastre naţionale şi patriotice din războiul din urmă,
soldaţii curcani, ţăranii, în redutele de la Griviţa, rostesc cuvântări
patriotice, apoi de bună seamă aceste lucrări sunt parodia artei,
nu artă, şi pricina e că sunt mincinoase. Ţăranul român nu ţine
discursuri patriotice nici aiurea, necum când murea de frig, de
foame şi de gloanţe la Griviţa! De asemenea în dramele noastre
istorico-patriotice-naţionale, eroii dramelor rostesc o mulţime de
cuvinte patriotice, cuvintele „ţara noastră“, „România“, „vitejia
românească“ nu mai contenesc. Dar toate aceste tipuri nu sunt
oameni vii, sunt maşini vorbitoare şi discursurile patriotice nu-s
cerute de caracterul lor. Aceste discursuri ar fi tot aşa de bune,
dacă ar fi rostite de fonografe. E oare de vină patriotismul? Fireşte
că nu, ci tratarea cât se poate de neartistică, de proastă, a subiectului.
Să ne închipuim însă că un scriitor talentat ar face o dramă
de pe la 1848, că eroul dramei ar fi Bălcescu, a cărui inimă bătea
aşa de fierbinte, care suferea atât de mult de relele ţării sale, al

cărui puls bătea cu al ţării. Artistul care ar scrie o astfel de dramă
ar trebui negreşit să puie în gura eroului discursuri pline de focul
patriotismului, pentru că altmintrelea tipul lui Bălcescu n-ar
fi adevărat, ba fără aceste discursuri nici n-ar putea fi înţeles în
total.
Aşadar, încă o dată: patriotismul, ca şi oricare altă manifestare
a vieţii individuale şi sociale, poate să fie subiectul unei lucrări
artistice, numai tratarea acestui subiect trebuie să fie în adevăr
artistică. Şi acuma întrebăm: ce mai rămâne din însemnatul articol
al dlui Maiorescu? Mai rămâne încă „obiectivitatea curată“ cu
care arta trebuie să zugrăvească luptele între simţirile şi între

acţiunile omeneşti. Dl Maiorescu e foarte obiectivist. Publicul în faţa artei trebuie să fie atât de obiectiv încât să ajungă „impersonal“, poetul trebuie să expuie simţirile şi acţiunile omeneşti cu atâta obiectivitate curată, încât să ne înalţe pe noi în „lumea impersonală“. Cât de impersonal, cât de obiectiv mai trebuie să fie poetul!

În alt loc dl Maiorescu zice: „Căci pentru orice om cu mintea sănătoasă este evident că o comedie nu are nimic a face cu politica de partid; autorul îşi ia persoanele sale din societatea contemporană cum este, pune în evidenţă partea comică aşa cum o găseşte şi acelaşi Caragiale care astăzi îşi bate joc de fraza demagogică, şi-ar fi bătut joc ieri de işlic şi tombateră * şi îşi va bate joc mâine de fraza reacţionară“. Aşa ar fi dacă artistul, poetul, scriitorul ar putea să se facă impersonal până într-atâta încât să uite, să-şi părăsească toate obiceiurile, convingerile, principiile sale; din nefericire, ori din fericire, asemenea lucru este şi mai cu neputinţă pentru un artist decât pentru noi. Un artist, un scriitor are convingerile sale, principiile sale, e influenţat de mijlocul în care trăieşte, răsuflă în atmosfera morală a mijlocului social în care se află şi de aceea lucrările sale, subiectele ce va alege, felul cum le va lucra, vor purta pecetea mijlocului social ce încon-

* Altă denumire a işlicului. Figurat: reacţionar, mentalitate retrogradă (n. ed.)



jură pe artist. Căci pentru orice om cu mintea sănătoasă, vom zice şi noi, este vădit că un om credincios, un artist religios va putea face o satiră genială împotriva ateilor, dar nu va putea face o satiră adevărat artistică împotriva religiei, pe care o crede sfântă şi bună. Pentru asemenea lucrare i-ar lipsi inspiraţia, ba nici chiar n-ar putea băga în seamă părţile de râs pe care un ateu le-ar putea vedea foarte uşor etc., etc.

Ne vom mai întoarce la această chestie; acum aducem mărturia unui însemnat logician pentru a sprijini părerea noastră: „Poetul – zice acest logician – este mai întâi de toate o individualitate. De la aceleaşi obiecte chiar, despre care noi toţi avem o simţire obicinuită, el primeşte o simţire aşa deosebit de puternică şi aşa de personală în gradul şi în felul ei, încât în el nu numai se acumulează simţirea până a sparge limitele unei simple impresii şi a se revărsa în forma estetică a manifestării, dar însăşi această manifestare reproduce caracterul personal fără de care nu poate exista un adevărat poet. Din multe părţi ale lumii primeşte poetul razele de lumină, dar prin mintea lui ele nu trec pentru a fi stinse sau pentru a ieşi cum au intrat, ci se răsfrâng în prisma cu care l-a înzestrat natura şi «ies numai cu această răsfrângere şi coloare individuală»“. Şi mai departe: „Artistul nu poate fi decât părtinitor“. Cât de deosebită e vorba criticului, pe care-l citâm aicea, de a dlui Maiorescu! Aici nu mai este vorba de impersonalităţ i. Poetul este o individualitate, impresiile ce le primeşte sunt foarte personale, creaţia poetului, artistului, reproduce caracterul personal al poetului, iese cu culoare individuală. Criticul nostru cade într-o exagerare opusă obiectivismului curat al dlui Maiorescu, declarând cam dogmatic: „Artistul nu poate fi decât părtinitor“. Este dar greşit a zice că o comedie care-i satira unui partid n-are nimic a face cu convingerile politico-sociale ale autorului, dacă înfăţişează caracterul personal al poetului, poartă urmele individualităţii lui.

Dar cine este criticul necunoscut, pe care l-am citat şi care ne



vorbeşte aşa deosebit de dl Maiorescu, va întreba cineva? Cititorule, acest critic este dl Maiorescu din articolul Poeţi şi critici, articol publicat tot în Convorbiri literare în aprilie 1886. Tot dl

Maiorescu bate pe dl Maiorescu; un tablou curios, dar adevărat.

Mai sunt şi alte contraziceri în amândouă articolele. În articolul întâi ni se spune că un artist care nu-i cuprins de inspiraţie impersonală, nu este artist, ci pseudo-artist; în al doilea ni se spune că simţirile ce primeşte un adevărat poet sunt „aşa de personale încât... chiar acumulându-se şi revărsându-se în forma estetică, însăşi această manifestare reproduce caracterul personal, fără de care nu poate exista un adevărat poet“. În articolul întâi ni se spune că poeziile cu intenţii politice actuale sunt o simulare a artei, dar nu artă. În al doilea vedem că slăveşte pe Victor Hugo, „încarnarea geniului francez“, pentru că între altele a cântat dezrobirea de sub jugul politic! În articolul întâi ni se spune că odele la zile solemne sunt o simulare a artei, în al doilea se slăvesc Ostaşii noştri, scris tocmai pentru ziua solemnă a biruinţei noastre împotriva turcilor. În articolul întâi ni se spune, în sfârşit, că interesele lumii zilnice n-au ce căuta în artă, că poetul trebuie să ne transporte în lumea curată a ficţiunilor şi chiar că patriotismul n-are ce căuta în artă ca patriotism ad-hoc; în al doilea ne laudă pe Alecsandri, zicând între altele: „...şovinismul gintei latine şi ura contra evreilor el le reprezintă“. Credem că sunt destule.

Am avea multe de zis în privinţa articolului Poeţi şi critici, dar le lăsăm pentru altă dată, acuma ne mărginim la câteva cuvinte. Autorul vrea să ne dovedească, înainte de toate, că este mare deosebire între poeţi şi critici şi că poeţii mari nu pot fi totodată şi critici mari. Teza este adevărată dacă nu o prefacem în dogmă. Însă sub pana dlui Maiorescu deosebirea ajunge aşa de mare, încât poeţii şi criticii se arată ca specii zoologice cu totul neasemă nate, cum sunt de pildă mamiferele şi reptilele. După dl Maiorescu: „Criticul este din fire transparent, artistul este din fire refractar“. Din faptul că criticii sunt transparenţi se scoate în-



cheierea că poetul nu poate să înţeleagă, să simtă lucrarea artistică a altui poet; faptul că Voltaire n-a înţeles pe Shakespeare se generalizează pentru trebuinţa cauzei. Câţi critici n-au înţeles pe Shakespeare, mai ales pe timpul lui Voltaire, despre aceasta nu se spune nici un cuvânt. E de prisos, credem, să mai spunem că teoria dlui Maiorescu e neadevărată, de vreme ce poetul tocmai pentru că-i poet, tocmai pentru că-i mai impresionabil decât noi va simţi mai adânc o lucrare în adevăr poetică. Multe am mai avea încă de zis, mai ales în privinţa rolului criticii, care, după dl Maiorescu, pierde din însemnătate cu cât se dezvoltă literatura unei ţări, în loc de a câştiga, cum credem noi.

* * *

Dacă ni s-ar face şi nouă întrebarea ce-şi pune dl Maiorescu, adică: arta, în general, are ori nu un element moralizator? Cu mare părere de rău, n-am putea da un răspuns afirmativ atât de necondiţionat ca al d-sale, nu vom putea zice: „Da, arta a avut totdeauna o înaltă misiune morală, şi orice adevărată operă artistică o îndeplineşte“. Nu vom da răspuns afirmativ, nu din aceeaşi pricină pentru care Macbeth nu putea rosti vorba „amin“ – noi n-am făcut nici o crimă împotriva artei –, dar pentru că un răspuns atât de necondiţionat (că orice operă adevărat artistică trebuie să aibă în sine un element moralizator) ar fi, după noi, neadevărat. A găsi astfel de element în orice lucrare artistică este a crede că arta poartă în sine o puternică taină moralizatoare, în afară de împrejurările reale ale existenţei sale, este a crede că arta e morală în sine, „an sich“, cum ar zice neamţul, este a ridica arta la rangul de entitate metafizică.

Nu e vorbă, şi noi credem că lucrările cele mari artistice sunt în general moralizătoare, vom arăta mai departe când şi cum; este

de asemenea cu putinţă ca opere artistice însemnate să aibă înrâurire demoralizatoare, ori nici de un fel, nici de altul. Arta, ca orice manifestare a minţii omeneşti, este productul mijlocului

natural şi mai ales social, poartă pecetea timpului în care s-a alcătuit, a societăţii în care s-a produs.

Iliada şi Odiseea lui Homer nu puteau să ia naştere decât sub cerul Greciei, în mijlocul republicilor veşnic în război ale vechii Elade, între cetăţeni ale căror mândrie şi libertate erau întemeiate pe robie. Divina comedia este produsul Italiei, ruptă în bucăţi, pustiită prin lupta oraşelor, sugrumată şi pângărită prin nelegiuirile grozave ale nobililor şi ale preoţilor, ale Italiei mistice şi credincioase pe de o parte, iar pe de alta ale Italiei stăpânite de amorul exaltat din vârsta de mijloc. Numai în această Italie a putut să se plăsmuiască Divina comedia, întocmai după cum Raiul pierdut al lui Milton nu putea să se producă decât în Englitera cea aspră şi puritană, şi după cum Faust nu putea să ia naştere decât în timpul modern, în acest timp când înaintea omului ştiinţa modernă deschide orizonturi fără margini, îl ridică la o înălţime de la care i se ameţeşte capul privind în jos, îl îndeamnă să răsfoiască tot mai mult tainele măreţe ale naturii; şi pe de altă parte toate aceste înălţări în sferele înalte ale idealurilor filozofice nu-i dau omului modern mulţumire, nu-l îndestulează, ci îl fac să jelească timpurile când oamenii ştiau mult mai puţin, dar erau mulţumiţi şi împăcaţi în sineşi. Între altele acest dualism dureros, productul epocii noastre, este înfăţişat în marea dramă modernă, în scrierea lui Goethe. Ar fi fost tot aşa de cu neputinţă compunerea lui Faust în vremile când s-a alcătuit Divina comedia pe cât ar fi fost ca opera lui Dante să fi luat naştere în timpurile noastre. Repetăm, o poemă artistică, arta în genere e productul mijlocului social. Dacă este aşa, e vădit că un mijloc social stricat, nemoral, va corupe arta, va produce opere artistice nemorale şi aceste produse ale societăţii corupte vor avea şi ele înrâurire demoralizatoare. Pentru acei care sunt învăţaţi a se uita la artă ca la un fetiş şi care vor fi loviţi de vorba „artă demoralizatoare“,

aducem un exemplu doveditor. Să presupunem o clasă socială coruptă, cum au fost clasele de sus pe vremea imperiului roman ori cum sunt clasele de sus în centrurile civilizaţiei

moderne, în oraşele mari, mari prin bogăţie, prin numărul locuitorilor, dar şi prin o corupţie înjositoare şi rafinată. Să presupunem, zicem noi, că un artist, făcând parte din aceste clase, gustând „deliciile acestei corupţii rafinate“, ar face un tablou al cărui subiect ar fi o „orgie“. În această orgie se vor desfăşura toate goliciunile pentru care arta modernă începe a avea atâta tragere de inimă, nu numai în pictură, toată voluptatea, toată bestialitatea senzuală, dar rafinată, la care a putut ajunge această civilizaţie stricată şi rafinată. Oare acest tablou, productul unui mijloc corupt, nu va avea el influenţă corupătoare asupra mijlocului ce l-a produs şi asupra celor neatinşi încă de corupţie, dar care n-au încă destulă putere pentru a i se împotrivi? Şi aicea trebuie să ne înţelegem bine, noi nu zicem că arta poate să creeze o societate coruptă, dimpotrivă, ea este produsul societăţii; dar odată produsă, arta la rândul ei măreşte corupţia şi demoralizarea. Ni se va zice poate că moral şi imoral, ca şi decent şi indecent, sunt lucruri relative. Foarte adevărat, dar sunt lucruri în privinţa imoralităţii cărora nu poate să fie nici o discuţie. Şi pentru a lămuri chestia, să luăm câteva puncte de vedere deosebite, din teorii morale deosebite.

După H. Spencer, reprezentantul ştiinţific al „moralei evoluţ

ioniste“, tot ce slujeşte pentru păstrarea individului şi a speciei
omeneşti va fi moral, pentru că plăcerea măreşte puterile individului,
pentru că plăcerea este un instrument puternic în lupta
pentru trai, ea deci va fi moralizatoare. Dar este plăcere şi plăcere.
Şi tabloul senzual, voluptos, pornografic, al artistului nostru va
produce plăcere, însă o plăcere de soiul orgiei însăşi, o plăcere
patologică care înjoseşte pe om trupeşte şi sufleteşte şi care prin
moştenire înjoseşte, strică şi generaţiile viitoare. Plăcerea ce va
pricinui acest tablou, sentimentele ce va deştepta vor fi cu totul
protivnice conservării individului şi speciei, vor fi cu totul nemorale.
Să luăm punctul de vedere al dlui Maiorescu. Moralitatea
artei stă, după d-sa, în lupta contra sentimentelor egoiste, în uitarea
de sine, în ridicarea într-o lume impersonală, pe câtă vreme
cineva este stăpânit de artă. Fireşte însă că tabloul pomenit va

avea cu totul altă înrâurire asupra unor privitori aplecaţi dinainte
către corupţie (presupunem un mijloc corupt); pe câtă vreme vor
fi stăpâniţi de dânsul, într-înşii se vor deştepta sentimente care
n-au nimic a face cu „lumea impersonală“. În sfârşit, din punctul
de vedere al moralei teologice, după care toate noţiunile morale
ne sunt date prin intuiţie dumnezeiască, tabloul va avea de asemenea
înrâurire demoralizatoare. Iată dar trei puncte de vedere deosebite,
şi din toate urmează că tabloul presupus este demoralizator.
Dar poate se va putea tăgădui numele de artă acestui
tablou, numai pentru că artistul este vinovat de atentat la „bunele
moravuri“? Şi de ce, mă rog? În acest tablou poate fi foarte bine
un geniu vrednic chiar de Rubens, ale cărui tablouri iată cum le
descrie un mare cunoscător în ale artei, H. Taine: „În mâinile lui
zeităţile grece au devenit trupuri flamande... Venere grase şi albe
care-şi ţin amanţii cu un gest molatic de curtezană, Ceres viclene
care râd, sirene vânjoase şi cărnoase, înfiorate de plăcere, şi îndoituri
molatice şi încete ale trupului viu şi palpitator, aruncături
furioase, dorinţe neînvinse, măreaţă dare pe faţă a senzualităţilor
fără frâu, triumfătoare...“* Toate acestea pot să fie şi în tabloul
artistului nostru, numai cu o notă specială, să arate senzualităţi
şi voluptăţi „nesănătoase“ cum n-au fost la flamanzi, dar cum se
găsesc în centrele civilizaţiei noastre, astfel cum le descrie Zola.
Să luăm alt exemplu, care va arăta şi mai bine cugetarea noastră.
Să luăm de pildă clasele dominatoare ungare cu patriotismul
lor orb, cu dispreţul împotriva naţionalităţilor stăpânite, cu
ura lor în contra acestor supuşi, care vor să dea semne de viaţă
neatârnată. Să presupunem un pictor mare care să fi fost crescut
în mijlocul acestor clase, care să fi primit din pruncie ideea că
naţia maghiară este din firea sa superioară românilor şi prin urmare
chemată a-i stăpâni. Şi să zicem că pictorul va face un tablou
care va înfăţişa aceste două naţionalităţi, unguri şi români; el va
pune sus o ceată de unguri nalţi, chipoşi, cu faţa plină de mândrie
* Philosophie de l’art (Filozofia artei; n. ed.), vol II, p. 264-265.

şi de inteligenţă, cu mutre poruncitoare... în sfârşit o rasă de
stăpâni despre care oricine, văzându-i, va zice: „Iată oameni meniţi
a porunci“. Jos însă ar zugrăvi o mulţime ticăloasă, dobitoacă şi
printr-însa ar înfăţişa pe români, încât oricine, văzându-i, ar zice:
„Iată o rasă înjosită, menită la robie“. Acest tablou, produsul unui
mijloc cu idei şi sentimente înguste şi imorale, n-ar demoraliza şi
mai tare acest mijloc, n-ar face relaţiile şi duşmănia între cele două
naţii şi mai rele, în loc de a dezvolta sentimentele frăţeşti, cum
s-ar cuveni? Şi băgaţi de seamă că tabloul ar putea să fie nu numai
artistic, dar chiar real şi alcătuit din elemente adevărate. Şi
iată cum: în fiecare naţie sunt tipuri mândre, inteligente, dar sunt

şi înjosite, proaste, idioate; tipuri de un fel şi de altul se află atât
între unguri cât şi între români; artistul n-a avut decât să ia dintre
unguri tipuri alese şi dintre români tipurile cele mai proaste.
Mai mult decât atâta, sentimentele patriotice înguste ale artistului
nostru îl vor face să ia în seamă mai ales tipurile mari ale naţiei
sale şi numai pe cele idioate din naţia dispreţuită, împotriva căreia
l-au aţâţat creşterea şi mijlocul social în care trăieşte. Se înţelege
că aceeaşi influenţă ar avea o lucrare artistică din domeniul poetic,
literar, numai cu atâta deosebire, că opera literară fiind făcută
din cuvinte, din vorba omenească, înrâurirea ei moralizatoare ori
demoralizatoare va fi mai sigură şi mai puţin schimbătoare. Cu
greu ne închipuim un mijloc social în care o poemă artistică
aţâţând ura între natii să poată avea înrâurire moralizatoare.
Credem că s-a lămurit îndestul acuma punctul nostru de vedere
şi că am dovedit cât de tare greşeşte dl Maiorescu punând
artei în genere firma cu inscripţia „moralizatoare“.
Cu totul altceva este dacă ni se va pune întrebarea: „Arta trebuie
oare să fie moralizatoare, este de dorit ca arta să aibă misiune
moralizatoare şi educatoare?“ La această întrebare vom
răspunde cu toată tăria: „Arta trebuie să aibă misiune educatoare
şi moralizatoare; da, arta poate să aibă foarte mare influenţă
educatoare şi moralizatoare“. Nu putem analiza în acest articol
în ce anume stă moralitatea artei. Pentru aceasta ar trebui mai

întâi să ne înţelegem asupra moralei în general, cum vom şi face
altă dată. Dar putem arăta una din condiţiile de căpetenie pentru
ca arta să aibă putere moralizatoare şi educatoare. Această
condiţie este moralitatea artistului însuşi, înălţimea morală,
intelectuală, ideală în care a ajuns el. Pentru dovedirea acestui
mare adevăr facem apel la dl Maiorescu care, în Poeţi şi critici,
a zis că opera artistică reproduce caracterul personal al artistului
şi că impresiile artistului nu ies aşa cum i-au intrat în minte, ci cu
culoarea lui individuală. Dacă dl Maiorescu înţelege cele scrise
aşa cum le-am înţeles noi, atunci a spus un adevăr foarte adânc.
Da, opera artistică reproduce caracterul personal al artistului, şi
sub „caracter“ trebuie să înţelegem temperamentul, inteligenţa,
simpatiile şi antipatiile, ura şi iubirea, bucuria şi suferinţa lui –
toate înrâuririle mijlocului social în care trăieşte, a primit educaţie
etc. Mai mult, o lucrare adevărat artistică nici nu poate să nu
reproducă caracterul personal al artistului, bineînţeles dacă opera
este destul de întinsă pentru a putea reproduce un caracter.
Dacă artistul e melancolic, amărât..., plină de melancolie şi de
durere va fi opera lui; iar dacă se va încerca a plăsmui o operă
hazlie, veselă, gingaşă, fluşturatică, nu va reuşi, lucrarea lui nu
va fi o creaţiune, ci o meşteşugire, o operă slabă, dacă nu proastă,
pentru că n-ar corespunde caracterului personal al artistului. Scepticul,
melancolicul, amărâtul Leopardi n-ar fi putut să scrie ca
Heine, şi acest din urmă, când a vrut să scrie o tragedie măreaţă
în felul lui Shakespeare, a scris pe Ratcleaf, operă despre care am
putea zice franţuzeşte că-i „franchement mauvaise“* . Dacă toate
acestea sunt adevărate, dacă lucrarea artistului reproduce caracterul
lui personal, dacă pe de altă parte înălţimea morală, idealul,
credinţele şi simpatiile artistului fac parte din caracter, este vădit
că opera va reproduce moralitatea artistului şi va avea cu atâta
mai mare înrâurire moralizatoare, cu cât artistul însuşi va sta la
mai mare înălţime morală; şi cu cât e mai mare geniul artistului,
* „Într-adevăr proastă!“ (n. ed.)

cu atâta mai cu tărie se va reproduce înalta lui moralitate în operă,
cu atâta mai puternică, mai întinsă, mai adâncă va fi înrâurirea

moralizatoare a operei lui. Aşadar, opera artistică va fi cu atât mai moralizatoare cu cât va fi mai mare elementul moral întrupat în ea de artist şi cu cât execuţia ei va fi mai genială. Din acest adevăr poate însă să fie scoasă o încheiere greşită. Dacă puterea moralizatoare a unei opere artistice e cu atât mai mare cu cât opera e mai genială, atunci arta are putere moralizatoare în sine. Şi în adevăr, mulţi judecă aşa şi plecând de la adevărul că opera artistică e cu atâta mai moralizatoare cu cât e mai mare, scot încheierea că arta are în sine putere moralizatoare şi apoi, căutând-o numaidecât, ajung la definiţii metafizice, ca „înălţare impersonală într-o lume impersonală“. Toate acestea sunt însă neadevărate, pentru că nu putem zice că puterea moralizatoare a artei este proporţională cu genialitatea artistului, decât numai dacă opera cuprinde în sine elementul moral, şi fără condiţia a doua afirmarea întâia e greşită. Arta în sine este tot atât de puţin moralizatoare cât este de folositor şi cuţitul în sine. Cuţitul este foarte folositor numai când e întrebuinţat la ceva aducător de folos şi utilitatea lui va fi proporţională muncii folositoare îndeplinită printr-însul; în mâna unui nebun, sau încă şi mai mult în mâna unui hoţ, cuţitul este peste măsură de vătămător.

Am zis că una din condiţiile de căpetenie pentru producerea lucrărilor artistice moralizatoare este înălţarea morală şi ideală a artistului însuşi. Pentru o operă artistică moralizatoare se cer deci două condiţii: înălţarea morală şi ideală a artistului şi puterea creatoare, geniul. Una singură dintr-însele nu ajunge. Să presupunem un om cu înalte idealuri, cu morală aleasă, dar fără talent în pictură. Să zicem că presupusul pictor ar face un tablou cu subiect şi scop foarte moralizator; fireşte că, în ciuda moralităţii ideale a pseudo-pictorului, tabloul va fi prost, picioarele vor fi unul mai lung şi altul mai scurt, între părţile trupului nu va fi nici o proporţie, feţele vor fi lipsite de expresie etc., în sfârşit tabloul va fi o caricatură şi numai putere de a moraliza nu va avea. Aicea

vedem şi mai limpede de ce operele pseudo-artistice ale dramaturgilor noştri, cu toate învăţăturile morale ce pun în gura persoanelor ce ne înfăţişează..., n-au nici o înrâurire şi, cum zice cu drept cuvânt dl Maiorescu, sunt nemorale din punctul de vedere al artei. Pricina însă nu-i unde o găseşte d-sa, adică în faptul că ne coboară în lumea intereselor zilnice, ci în lipsa de talent artistic la autorii lor. Aceste opere mincinoase sunt întocmai ca tabloul de mai sus, cu scop moralizator, dar fără nici o proporţie, cu colorit stupid etc.

Subiectul ce va lua artistul e mai mult ori mai puţin indiferent. Aici, în parte, are dreptate dl Maiorescu, numai explicaţia d-sale nu-i adevărată. Să ne întoarcem la exemplul nostru cu artistul care a făcut un tablou ori a scris o poemă despre orgie, care a făcut o lucrare demoralizatoare, ca şi mijlocul în care s-a dezvoltat el însuşi. Să presupunem alt artist care nu face parte din cercul demoralizator şi demoralizat, ori care, chiar dacă face, n-a fost atins de corupţie, ba chiar, ajutat de natura sa şi de multe împrejurări fericite, a ajuns om cu moralitate înaltă. Acest artist va putea şi el să ia orgia ca subiect pentru o poemă sau un tablou (după cum va fi, poet ori pictor); dar cât de deosebit va fi cuprinsul şi, prin urmare, înrâurirea operei lui!... Dacă în cea dintâi corupţia se arată idealizată şi deşteaptă în public senzualitate şi voluptate exagerată, împingându-l la desfrânare, în a doua orgia va fi urâcioasă, opera artistului va fi o explozie de protestare, un strigăt de durere împotriva înjosirii demnităţii omeneşti, în contra bestialităţii neînfrânate, un strigăt de protestare care va purta pecetea înaltei moralităţi a artistului şi a marelui său talent. Dacă

cea dintâi va îndemna la desfrânare, cu atâta mai mult, cu cât
artistul ce a făcut-o a fost mai genial, a doua va îndepărta de la
destrăbălare cu atâta mai tare cu cât geniul artistului va fi mai
puternic. Când trecem de la aceste consideraţii teoretice şi ipotetice
în domeniul artei reale, câmpul ce ni se deschide e atât de
întins, încât ne e cu neputinţă să-l cercetăm cu de-amănuntul
într-un articol, nu putem atinge decât o parte neînsemnată, va

trebui deci să ne mulţumim numai cu câteva exemple.
Să luăm acelaşi subiect tratat de mai mulţi artişti, de pildă
războiul. Îl credem foarte potrivit pentru demonstrările noastre,
fiindcă în privinţa războiului, din punct de vedere moral, mai că
nu sunt deosebiri de părere. Nu-i vorbă, sunt unii care cred că
războiul, în unele împrejurări, este trebuitor, de pildă războiul
pentru apărarea neatârnării în contra unor năvălitori. Şi noi îl
credem trebuitor în astfel de împrejurări, dar aceasta nu ne împiedică
de a simţi groază împotriva măcelurilor între oameni şi
de a avea dorinţa foarte morală de a trezi în inimile şi în minţile
tuturor groază, protest în contra războiului. În privinţa aceasta
toţi sunt de o părere. Să luăm dar războiul ruso-turco-român,
acest război care prin măcelurile de la Plevna, Griviţa etc. face să
ni se strângă inima şi acum de durere. Iată cum ni-l înfăţişează
bardul de la Mirceşti: Griviţa, acest loc blestemat, care a costat
pe România atâta sânge şi lacrimi, care a făcut atâtea văduve şi
atâţia orfani, e personificată de poet ca o fată frumoasă, şi anume
ca fata lui Gazi-Osman; turnurile dimprejurul Griviţei sunt colanul
care strânge talia mlădioasă a fetei, pe colan joacă fulgerele;
iar soldaţii români sunt reprezentaţi printr-un flăcău care vrea
să-i ia colanul, cântându-i că ea e bună de sărutat, ca şi dânsul
de luptat... Grozăviile războiului ne sunt înfăţişate într-un tablou
gingaş, vesel, aproape fluşturatic, cu apucări de colan, cu sărutări...
Când înaintea mormântului deschis al unui om, cuiva din
convoiul funebru i-ar veni în gând să joace cancanul, fiecare ar
găsi faptul cu desăvârşire nemoral; când însă un poet, înaintea
mormântului deschis a zece mii de oameni, cu glas gingaş şi vesel
începe a ne îndruga Isaia dănţuieşte, suntem gata a găsi că-i
foarte moral lucru, sub cuvânt că poetul ne ridică într-o lume
impersonală; nu-i vorbă, poezia dlui Alecsandri e frumoasă,
tabloul gingaş, versurile curgătoare şi armonioase, dar, chiar de
ar fi executarea acestei poezii de o mie de ori mai artistică,
înrâurirea ei moralizatoare va fi pentru noi mai mult decât problematică.

Să vedem acum alte lucrări artistice despre războiul ruso-turco-român,
ale mult talentatului pictor rus Vereşciaghin. Şi acesta
a zugrăvit războiul, dar ce nespusă deosebire! Tablourile lui
sunt un strigăt împotriva măcelurilor între oameni, operele lui
artistice ne tulbură toată inima, trezesc toată durerea pricinuită
de război şi, aţâţându-ne toată inteligenţa, pare că ne zic:“Uitaţivă,
oamenilor, ce faceţi voi!“ Şi iată cum ne descrie un corespondent
vienez al revistei Die Neue Zeit tablourile lui Vereşciaghin:
„În După atac vedem un loc unde se dau îngrijiri la răniţi, unde
mulţimea răniţilor e atât de mare, încât nu pot fi toţi puşi la
adăpost. Plouă, şi răniţii fără apărare înoată în glod, apă şi sânge.
Doctorii fac ce pot, surorile de caritate caută, pline de milă, cu
un devotament admirabil, să liniştească suferinţele acestor nenorociţi;
dar sunt prea mulţi. Stau fără îngrijire, fără hrană,
părăsiţi în voia chinurilor, în a deznădejdii, cei mai mulţi cu
moartea pe feţele oţelite de durere. Chiar în faţă a pus un flăcău
frumos şi tânăr de tot, cu braţele legate; prin petice străbate
sângele, iar nenorocitul priveşte aşa de trist cu ochii săi sinceri.

Vereşciaghin îl cunoştea şi ne spune, în amintirile sale, despre
răvaşele mamei lui, aflate la dânsul, şi care erau pline de îngrijiri
delicate.
Şi acest câmp acoperit de morţi, care în tabloul Învinşi se întinde
într-o perspectivă fără margini, nu-i oare acela în care artistul
a căutat o zi întreagă pe frate-său printre cadavre ciuntite şi goale?
Zac în câmp pustiu, între tufari despuiaţi de frunze şi între
mărăcini ţepoşi.
Nori grei şi groşi acoperă cerul; ploaia deasă cade şi vântul
vâjâie peste tufari. Dar cei culcaţi între spini nu-i simt pleoscăitul,
nu simt nici vântul rece care suflă peste trupuri şi duce departe
mirosul putregiunii.
Şi înaintea şanţului deschis stă un popă în veşminte bogate,
murmură rugăciuni şi cădelniţează cu tămâie deasupra morţilor.
Cât de adevărat l-a zugrăvit Vereşciaghin pe acest popă umilit şi
mărginit la minte! Un soldat îl ajută stând lângă dânsul; acesta e

reprezentantul tipic al ascultării oarbe. I-a nimerit chipul ca un
maestru, şi impresia ce face e atotputernică.“
Vereşciaghin a făcut şi Sentinela rusească. Iată frumoasa descriere
ce ne-o dă acelaşi corespondent:
„Aer întunecat, viscol straşnic, sentinela la locul singuratic cu
puşca-n mână, cu gugiul de lână tras aşa de tare pe obrazu-i tânăr,
încât nu i se mai zăresc decât ochii vioi.
Pe al doilea tablou, îl vedem pe tânăr cum înţepeneşte, nu mai
este în stare a face vreo mişcare, cum omătul i s-a suit până peste
genunchi, dar tot stă locului. Nu se mai poate ţinea drept, ci e
îndoit ca o salcie, dar stă; deşi vâră adânc mâinile în mâneci, ţine
încă după reglement arma la braţ. Şi-a plecat capul pe piept,
gugiul i-l acoperă de tot.
Al treilea tablou ne arată o movilă de omăt – sentinela-i dedesubt.
Se vede vârful gugiului, ici şi dincolo tălpile ciubotelor. O
mână iese afară – degetele înţepenite, moarte, ţin cu tărie
puşca“.*
Acestea sunt operele artistice care, împreună cu Execuţia în
India, Execuţia nihiliştilor în Petersburg etc., au făcut atât de adâncă
impresie în Apusul Europei, au lucrat pentru pacea europeană
mai mult decât „liga de pace“ în ani întregi. Talentul artistului
rus e mai presus de orice îndoială, însă ar fi, credem, o nebunie
a-l pune alături cu geniul titanic al lui Rubens. Cu toate acestea,
fiind mai prejos ca talent artistic, operele lui Vereşciaghin sunt
superioare în putere moralizatoare şi educatoare tuturor „Venerelor
grase şi albe“, cel puţin pentru epoca noastră şi pentru cele
următoare, până vor mai fi aceste rele sociale împotriva cărora
ne ridică sufletul şi inima marele artist. Acestea sunt operele artistice.
Când trecem de la opere la artist, vedem îndată cât de
mare dreptate am avut zicând că înălţimea morală şi ideală a artistului
este un element de căpetenie pentru producere de lucrări
moralizatoare. Iată câteva fapte care caracterizează pe Vereşcia-
* Die Neue Zeit (Timpul nou; n. ed.), an. IV, ianuarie 1866, Stuttgart.

ghin. Om cu stare, artist cu nume mare, el de bunăvoie se duse
după armată în război pentru ca să ne poată povesti prin tablouri
toate grozăveniile. În armată, împreună cu Skobelev, mergea la
punctele cele mai ameninţate, schiţele le-a cules, cu un sânge rece
de necrezut, sub ploaia de gloanţe. În Giurgiu, pentru a avea bine
o luptă de artilerie, s-a băgat într-o corabie în care ţinteau turcii
şi care a fost găurită de grenade. Artistul a scăpat ca prin minune.
După război, ţarul, temându-se de întipărirea ce aveau să facă
tablourile lui, a vroit să le cumpere cu un milion de ruble.

Vereşciaghin n-a primit acest negoţ, ci a plecat în Europa. Cât despre ideile înalte, despre concepţiile sociale la care a ajuns el, ne dă dovadă cuvântarea ce a ţinut la expoziţia din Budapesta, din care se vede limpede că artistul merge înaintea veacului său.
De la arta timpurilor noi, să ne depărtăm în vremurile trecute, în vremea înfloririi artei, în ţara artelor frumoase. Iată cum caracterizează Taine pe cel mai mare artist al Italiei, pe Michel-Angelo: „În geniul său şi în inima sa a aflat Michel-Angelo aceste tipuri. Pentru a le prinde i-a trebuit suflet de pustnic, de gânditor, de răzbunător, un suflet furios şi nobil, rătăcit printre suflete moleşite şi stricate, printre trădări şi apăsări, în faţa biruinţei neînlăturate a tiraniei şi nedreptăţii, sub ruinele libertăţii şi patriei, el însuşi fiind ameninţat cu moartea, simţind că, dacă mai trăia, trăia numai din milă şi poate numai pe puţină vreme, nefiind în stare a se pleca, a se supune, retras cu totul în această artă, prin care în tăcerea robiei sufletu-i mare şi deznădăjduirea-i mai vorbeau încă. Iată ce a spus despre Statuia adormită: «Plăcut îmi este să dorm, şi încă mai plăcut să fiu de piatră; cât timp ţine ticăloşia şi ruşinea, să nu văd nimica, să nu simt nimica este fericirea mea; nu mă trezi; ah! vorbeşte încet!»“* Nu e deci de mirare că sub mâna lui Michel-Angelo Leda a ajuns o regină plină de putere, de seriozitate, de energie, de inteligenţă, iar în ale altora a dat prilej la atâtea tablouri mai mult sau mai puţin pornografice.
* Philosophie de l’art, vol. I, p. 34-35.

Când trecem în domeniul literar, în domeniul poeziei, teza noastră se arată şi mai adevărată şi mai uşor de dovedit; materia fiind însă bogată, trebuie să ne mărginim. Am putea lua drept dovadă pe Byron, Shelley, Victor Hugo, Schiller, Mickiewicz etc., dar toţi aceştia pot să pară prea tendenţioşi şi de aceea luăm un poet care pare mai obiectiv decât alţii, pe genialul Shakespeare.
Operele lui Shakespeare au un element educator şi moralizator foarte mare. În ce constă moralitatea operelor lui? Shakespeare a analizat pasiunile omeneşti şi ciocnirile între dânsele, a pătruns inima şi sufletul omenesc, aşa că a rămas neîntrecut atât de cei dinainte de dânsul cât şi de cei ce l-au urmat. Unde este dar în această lucrare, care pare atât de obiectivă, unde este elementul moralizator? Da, în adevăr, Shakespeare nu pune pe eroii săi să dea pe faţă convingerile morale, nu le pune în gură învăţături morale, nu pedepseşte anume pe cei ce îi crede nemorali, şi nu răsplăteşte virtutea; şi dacă făcea asemenea lucru, nu numai că n-ar fi unul din cei mai mari artişti ai lumii, dar chiar n-ar fi artist defel. Shakespeare nu ne dă lecţii de morală, cu toate acestea operele lui poartă pecetea neştearsă a unei înălţimi morale şi ideale, a unor sentimente omeneşti până la care puţini au ajuns chiar acum, trei veacuri după ce a trăit marele artist. Shakespeare nu ne face curs de morală în Romeo şi Julieta, dar gingăşia, iubirea, compătimirea pentru suferinţa altora, puse de poet în opera sa, ne aţâţă cu tărie aceleaşi simţiri. Compătimirea adâncă pe care o simţim noi către regele Lear şi care ne strânge inima de durere, care parcă ne-ar rupe-o cu cleştele, când el strigă: „Cordelia! Cordelia! stay a little!“ ori când repetă deznădăjduit: „Never, never, never, never, never!“ – această adâncă durere şi compătimire este totuşi mai mică decât cea ce trebuie să o fi simţit însuşi artistul zugrăvindu-ne pe nefericitul rege. Shakespeare ne deşteaptă sentimentele cele mai înalte, ne aţâţă cele mai ascunse coarde ale bunătăţii, iubirii, compătimirii; totodată ne deşteaptă groază împotriva crimei, dar nu contra criminalilor. Cu o pătrundere genială, uimitoare, marele Shakespeare a înţeles acum

trei veacuri că criminalii sunt oameni anormali, bolnavi, nebuni; acum trei sute de ani, a înţeles, ori cel puţin a simţit, că ei merită compătimire, mai mult decât răzbunare; cu marea sa inimă, genialul poet a înţeles că crimele sunt un rod fatal al societăţii, al mijlocului, al temperamentului, şi de aceea a ajuns la concepţiunea morală că criminalii sunt productul fatal al condiţiunilor de trai şi că merită compătimire. El nu ne spune lămurit acestea, dar le simte şi ne face să le simţim şi noi. Când Macbeth se arată după grozavul omor al regelui Duncan, vedem înaintea noastră un nebun, un om nimicit sufleteşte. Mândrul thane* de Glamis, îndată după omor, ca un şcolar fricos întreabă: „N-ai auzit vreun zgomot?“**
Iar toată turbarea sufletului acestui nenorocit o vedem în întrebarea naivă şi grozavă totodată: „Dar pentru ce n-am putut rosti «amin»?“***
Şi când tot chinul conştiinţei lui bolnave izbucneşte în înfricoş atele cuvinte: „Şi acest glas tot strigă prin toată casa: «Nu mai dormi! Glamis a ucis somnul, şi iată de ce Cawdor nu va mai dormi. Macbeth nu va mai dormi!»“****
Aceste cuvinte ne îngheaţă inima, simţim că Glamis în adevăr a omorât somnul, şi anume somnul său chiar, şi că Macbeth nu va mai dormi, şi nu ştim pe cine să plângem mai mult: pe nefericita jertfă ori pe nefericitul criminal. Cele mai curate sentimente omeneşti, cele mai înalte vederi morale, cele mai largi închipuiri morale care au umplut inima regelui poeţilor s-au încorporat în operele lui şi aceste opere deşteaptă, ca prin farmec, într-un şir de generaţii ce s-au urmat de atunci până acuma şi se vor mai

* Titlu onorific atribuit unor înalţi demnitari în primele veacuri ale monarhiei engleze (n. ed.).
** „Didst thou not hear a noise?“
*** „But wherefore could not I prononce «amen»?“
**** „Still it cried: «Sleep no more!» to all the house; «Glamis hath murder'd sleep, and therefore Cawdor shall sleep no more, – Macbeth shall sleep no more.»“



urma încă, deşteaptă aceleaşi simţiri, aceleaşi măreţe închipuiri, aceleaşi sentimente morale. Iată puterea educatoare şi moralizatoare a operelor lui Shakespeare. Înălţimea morală şi ideală a lui Shakespeare însuşi le dă puterea aceasta şi întrucâtva chiar marea lor putere artistică.
Aici este locul să explicăm în câteva cuvinte o frază spusă mai înainte, că înălţimea morală şi ideală a artistului îl va face să poată mai uşor crea o operă mare. În adevăr, acea stare sufletească, aţâţarea nervoasă, inspiraţia într-un cuvânt, care e trebuitoare unui artist, va veni mai cu tărie la cel ce va sta la înălţimea morală şi ideală a veacului său, decât la artistul care nu va îndeplini această condiţie. Şi aici putem lua ca martor pe cel mai mare poet al veacului nostru, pe Goethe, citat de Taine: „Pentru a face opere frumoase – zice Taine – singura condiţie este cea arătată de marele Goethe: «Umpleţi-vă mintea şi inima, oricât de largi ar fi, cu ideile şi sentimentele veacului vostru, şi opere mari veţi face»“.* Aceste adânci cuvinte le-am putea completa în felul următor: „Umpleţi-vă inima şi sufletul, cât de largi ar fi ele, cu ideile, simţirile, cu toată moralitatea veacului vostru, şi opere artistice şi moralizatoare veţi produce“.

* * *

După ce am dobândit câteva principii adevărate, ne vom sluji de dânsele pentru a lumina unele din spusele noastre şi care au părut multora greşite. Când am zis că opiniile, principiile politice şi sociale ale unui scriitor satiric pot să scadă însemnătatea satirei

lui şi să-i împiedice chiar, până la un punct, dezvoltarea talentului, această părere a noastră a fost primită cu neaprobare nu numai de către dl Maiorescu, dar şi de unii din prietenii noştri. Unii din prieteni ne ziceau: ce au a face credinţele politice cu scrierile literare? „Căci pentru orice om cu mintea sănătoasă – urmau ei, ca şi dl Maiorescu, – este evident că, dacă azi artistul râde de liberali, mâine poate să râdă de conservatori, şi aşa mai

* Philosophie de l'art, vol. I, p. 123-124.



departe; de asemenea şi talentul lui poate să se dezvolte cât de mult; căci n-are nimic de împărţit cu credinţele politice." Nu ştiu ce opinie va avea dl Maiorescu, dar de prietenii noştri suntem bine încredinţaţi că vor înţelege cât de mult greşeau. Dacă principiile arătate mai sus sunt adevărate, şi despre acest fapt nu ne îndoim, nu mai poate să fie îndoială că avem dreptate noi. Dacă în opera artistică se reproduce caracterul autorului, dacă înălţimea lui ideală şi morală este condiţia de căpetenie pentru producerea de opere moralizatoare, dacă, în sfârşit, pentru a face opere mari, se cere să ne umplem mintea şi inima cu cele mai mari idei şi sentimente ale veacului... cum pot atunci să fie fără înrâurire credinţele, idealurile politice şi sociale ale artistului, mai ales când opera are ca obiect viaţa politică şi socială? Ar fi în câtva încă de înţeles, dacă subiectul artistului ar fi viaţa privată, lăuntrică a omului, deşi chiar şi atunci am avea multe de zis. Dar când un scriitor ne face o satiră împotriva unui strat social întreg, atunci a spune că credinţele politice şi sociale ale autorului n-au nici o înrâurire e o absurditate. „Altfel descrie lumea Goethe, altfel o descrie Heine, altfel Leopardi, altfel Victor Hugo", ne zice dl Maiorescu. Da, perfect adevărat. Şi când se va scrie satira unui strat social întreg, altfel o va scrie un conservator religios, altfel un liberal ipocrit, altfel un socialist ateu. Lucrurile de care va râde, felul râsului, tăria lui, totul va atârna de felul scriitorului şi de idealurile lui politice şi sociale.

Cât despre înrâurirea idealurilor în general şi a celor politicosociale îndeosebi asupra felului operelor unui artist şi asupra puterii lor moralizatoare, mi se pare că nu mai încape îndoială.

Puţin am putea să mai adăugăm în această privinţă la cele zise până aci. Pentru ca autorul să râdă şi să ne facă şi pe noi să râdem, trebuie ca subiectul să deştepte râs mai întâi într-însul, trebuie să-i pară lui mai întâi de râs. Cu cât însă va sta artistul mai sus de contemporanii săi, cu atâta va găsi mai mult material pentru râs şi cu atâta râsul lui va cuprinde un câmp mai larg, cu atâta va fi mai adânc, va lovi mai tare, va arde în carne vie. Un om cu



dezvoltarea ideală a lui Nae Ipingescu, oricât de mare talent artistic ar avea, n-ar putea să ne facă să râdem de stratul social ai cărui eroi sunt Inimă rea, Ziţa etc., n-ar putea pentru că stratul de care vorbim nici n-ar stârni râsul lui Nae Ipingescu; asemenea artist ar putea să ne facă să râdem de un strat mai jos... Acelaşi lucru trebuie să spunem şi în privinţa înălţimii morale a autorului. Cu cât va fi mai mare înălţimea morală de la care observă artistul societatea descrisă, cu atâta mai adâncă înrâurire vor avea scrierile lui, cu atâta râsul lui (e vorba de satiră) va lovi mai tare şi, mai ales, va lovi tocmai ce trebuie lovit. Acestea toate sunt lucruri, putem zice, comune, şi e de mirare numai că se găsesc oameni care nu pot să le înţeleagă. Asemenea este foarte lămurit lucru că satira, în orice formă artistică s-ar arăta, îşi lărgeşte lucrarea cuprinzând viaţa politică şi socială, şi atunci idealurile

autorului vor juca un rol foarte însemnat în satiră, şi dacă vor fi
puţin înalte, lucrarea va pierde foarte mult din înrâurirea sa moralizatoare.
Şi iată de ce am zis noi că nu se poate râde cu succes
de o societate, de viaţa ei politico-socială, şi mai ales că nu-i cu
putinţă un râs cu putere moralizatoare şi educatoare, când artistul
are idealurile în urmă, în loc să le aibă înainte. Din doi artişti
satirici aflători în împrejurări de altfel deopotrivă, acela va avea
înrâurire mai mare, şi educatoare şi moralizatoare, şi chiar va face
opere mai mari, care va avea idealuri sociale mai înalte. Adevărul
ziselor noastre nu poate fi zdruncinat nici într-un chip.
Cât de mare este rolul idealurilor sociale înalte în literatură
ne dă o dovadă convingătoare toată activitatea grupului junimist.
Rugăm pe cititori să caute tabloul fotografic al cercului junimist
de la Convorbiri literare. Ce mai pleiadă de oameni tineri, talentaţi:
poeţi, critici, oameni de ştiinţă, oameni tineri, energici şi mulţi
chiar cu totul neatârnaţi din punct de vedere material! Cât de
mult făgăduia acest mare, strălucit cerc literar pentru dezvoltarea
intelectuală, morală şi estetică a României! Dar poate n-au
fost priitoare împrejurările în care se afla ţara, poate ele n-au lăsat
acest cerc să capete înrâurire asupra minţilor şi inimilor! Oh, nu,

fu totul dimpotrivă. Împrejurările au fost atât de bune, atât de
potrivite, cum rar se poate întâmpla în istoria unei naţii. A fost
după scuturarea jugului influenţelor străine, după ridicarea
iobăgiei, după introducerea formelor europene, când instituţiile
cele mai noi nu-şi arătaseră încă arama, când toţi aveau iluzii mari,
când, prin urmare, o lucrare inteligentă putea foarte uşor să
deştepte simpatii, entuziasm chiar. De altă parte, din punct de
vedere literar nu era făcut mai nimic în ţară. E greu de câştigat
înrâurire mare în ţara lui Molière, Alfred de Musset, Victor Hugo;
dar într-o ţară unde în privinţa literară nu era făcut mai nimica
putea căpăta influenţă şi un cerc mai puţin numeros, mai puţin
talentat decât al Convorbirilor literare. Aşadar, acest cerc literar
ar trebui să aibă nespus de mare înrâurire în ţară, judecând a priori
ar trebui să dea tonul întregii mişcări literare, ar trebui să aibă
mii de prozeliţi, să producă mulţime de opere însemnate, să fi
prins rădăcini în toate unghiurile ţării, să fi făcut educaţia unei
generaţii întregi. Cât de mult însă se deosebeşte acest tablou ce
ar trebui să fie, de ceea ce este în adevăr! Înrâurirea Convorbirilor
literare a fost neînsemnată, şcoală literară n-au înfiinţat, mai

toţi oamenii talentaţi din acest cerc literar au părăsit literatura
pentru meserii mai mănoase. De unde urmează oare această mare
deosebire între ce trebuie să fie şi ce este în adevăr? După noi,
una din pricinile de căpetenie este următoarea. Pentru a căpăta o
înrâurire aşa de mare cum am zis, ar fi trebuit o activitate energică,
plină de jertfe, cuvinte pline de foc care să meargă drept la
inimă, jertfe materiale, şi toate acestea se puteau face numai în
numele unei idei mari, toate acestea se puteau numai dacă cercul
însuşi ar fi stat la o mare înălţime ideală, dacă, prin concepţ
iunile sale, ar fi putut lumina şi înnobila pe concetăţeni, numai
astfel ar fi putut câştiga înrâurire adâncă şi statornică. Pentru
a sta însă aşa de sus, ar fi trebuit idealuri sociale înalte; în
privinţa aceasta însă cercul nostru era junimist-conservator;
luminătorii, dacă nu erau săraci cu duhul, dar erau mai săraci cu
idealuri măreţe decât chiar concetăţenii lor. Iată una din condiţiile

de frunte, pentru care influenţa lor a fost neînsemnată, mai ales
în comparare cu ceea ce se putea aştepta; cea mai mare parte a
părăsit literatura, iar cel mai sincer, cel mai impresionabil şi poate

cel mai talentat dintre ei, un poet în toată puterea cuvântului, care s-a încrezut cu tot sufletul în idealurile conservatoare, în idealurile trecutului, acest poet s-a ruinat psihicamente. Da! cu imaginaţie fierbinte, cu inimă caldă şi sinceră s-a afundat Eminescu în idealurile trecutului, în idealurile conservatorilor noştri şi... s-a înecat. Mizeriile şi proza vieţii de azi sfâşiau inima simţitoare a poetului, iar mângâierea de a-şi vedea idealurile realizate în viitor, mângâiere care dă putere tuturor caracterelor mari, nu putea s-o aibă poetul, pentru că idealurile lui erau „la o mie patru sute". Iată ce tragedie se petrecea în inima lui Eminescu şi de ce a scris:

Sunt sătul de-aşa viaţă... nu sorbind a ei pahară,
Dar mizeria aceasta, proza asta e amară—

iar când tragedia sufletului său a ajuns la prea mare străşnicie, atunci, atunci:

Astfel şuieră şi strigă, scapără şi rupt răsună,
Se împing tumultuoase şi sălbatice pe strună,
Şi în gându-mi trece vântul, capul arde pustiit,
Aspru, rece sună cântul cel etern neisprăvit...
Unde-s şirurile clare din viaţa-mi să le spun?
Ah! organele-s sfărmate şi maestrul e nebun!

Nimicirea înrâuririi şi însemnătăţii cercului literar al Convorbirilor literare este o lecţie cu înţeles adânc, o lecţie pentru toţi cei care ştiu a cugeta, şi mai ales o lecţie instructivă pentru acei care ar fi vroit să ridice steagul pe care n-a putut să-l ţie cercul Convorbirilor literare. Acestor din urmă mai ales le vom repeta totdeauna, iarăşi şi iarăşi: „Umpleţi-vă inima şi sufletul, oricât de largi ar fi ele, cu cele mai înalte sentimente şi idealuri, cu cea mai înaltă morală a veacului vostru — şi opere însemnate, educatoare şi moralizatoare veţi produce".



## ASUPRA CRITICII

Aveam de gând să scriem o schiţă critică despre talentatul şi simpaticul nostru nuvelist Barbu Ştefănescu-Delavrancea. Spre acest sfârşit am citit multe din criticile ce s-au scris despre dânsul şi, citindu-le, ne-am schimbat ideea; ne-am hotărât să spunem câteva cuvinte despre critica noastră, despre cum este ea şi cum ar trebui să fie. Aceste câteva cuvinte despre critică ne par trebuitoare înainte de a urma cu cercetările noastre.

Oricine îşi va arunca ochii asupra criticilor ce se fac la noi, fie în foiletoane, fie în reviste, nu va putea să nu se simtă mâhnit. Critica românească, cu foarte mici excepţii, e cât se poate de deşartă, o critică de frunzăreală. E mare reţeta în literatura noastră, dar mai mare încă în critică. Critica la noi nici n-are o viaţă neatârnată, ea trăieşte pe lângă literatura artistică, din viaţa acestei literaturi, şi nu pentru a-i da vreun ajutor, ci mai degrabă pentru a o încurca. Când apare vreo lucrare a unui scriitor al nostru, criticii se împart de obicei în două tabere: unii, duşmani ai artistului, îl ocărăsc, îl numesc om fără talent, nulitate, aşa din senin fără nici o motivare; alţii, prieteni, îl ridică în slavă şi iarăşi fără de motivare. Astfel scriitorul ajunge după unii o nulitate, după alţii un maestru, un talent fără pereche. Iar prieteşugul şi duşmănia atârnă de nişte factori care îndeobşte n-au nici o legătură cu literatura, ca de pildă: colaborarea la aceeaşi revistă, înregimentarea în aceeaşi gaşcă literară, ba de multe ori îşi vâră coada şi politica de partid. Aşa că un scriitor care e maestru, talent mare, geniu când face parte din partidul politic al criticului, ajunge nulitate când trece în alt partid.



Pricina stării foarte triste a criticii noastre nu-i atât în caracterul

criticilor, în însuşirile morale şi intelectuale ale acestora, ci în metoda veche, greşită, care îi călăuzeşte. Înainte de a dovedi că avem dreptate, vom lua o pildă pentru a arăta cum se face la noi critica. Vom lua ca pildă nu un om fără talent, nu vreun băiat de la jurnalele zilnice, care face administraţie, e reporter, corector, iar când îi rămâne timp liber, ca să facă economie ziarului, directorul îl pune să scrie şi critică – nu –, ci vom lua un om cu talent, un om cult, care urmând altă metodă de critică ar putea ajunge critic de valoare.

Vom lua pe confratele nostru Sphynx de la România liberă.

Dacă stăruim îndeosebi asupra criticilor din România liberă, pricina mai este că ele sunt singurele care au vorbit mai pe larg despre scrierile lui Delavrancea, despre care voiam să scriem şi noi; afară de aceasta, criticile lui Sphynx sunt scrise cu talent şi cuprind o mulţime de observaţii şi fine, şi adevărate. Totuşi, nici confratele Sphynx n-a putut scăpa de semnul caracteristic al criticii noastre, de exclusivism. Criticul găseşte, de pildă, că tot ce-a scris Delavrancea e perfect, desăvârşit din toate punctele de vedere. De la început făgăduieşte să facă oarecare rezerve, dar, afară de una mică de tot şi formulată după o mie şi una de explicări, cu privire la limba din Sultănica, criticul n-are nici o observaţie de făcut. Despre Sultănica ne spune: „Ar trebui să citez toată Sultănica, atât de frumos şi de măiestrit e scrisă. E un şir neîntrerupt de mărgăritare, şi scenele, care de care mai colorate, urmează unele după altele. În Văduvele şi în Odinioară, autorul a arătat un dar de care rămâi mirat, preţiosul şi neasemuitul dar ce are autorul, dar excepţional, care-l va face neimitabil, fără pereche între toţi scriitorii noştri de azi.“ Despre Zobie şi Milogul, criticul ne spune că-s... „perfecte, frumoase... de adevărat maestru“. Iancu Moroi e „o schiţă care singură ar fi de ajuns să ne arate pătrunderea şi măiestria autorului“. Trubadurul, Ziua, Noaptea sunt „capodopere de stil“; iar în Linişte, în sfârşit, deşertând sa-



cul de laude, criticul ne spune că „Delavrancea s-a întrecut pe el însuşi“. Şi alături de acest potop de laude nici o imputare! Mai rău: criticul se supără grozav când cineva îndrăzneşte să facă vreo obiecţie critică.

Dar oare este în adevăr creaţiunea lui Delavrancea aşa de perfectă încât nu i se poate face nici o obiecţie? Cum? Victor Hugo, Alfred de Musset, Balzac, Flaubert au fost criticaţi; în creaţiunile lor s-au găsit, cu drept cuvânt, multe şi însemnate neajunsuri; în Goethe se află greşeli; în Shakespeare chiar, în marele soare al poeziei sunt pete, şi numai creaţiunile lui Delavrancea să nu le

aibă? Am zis că trebuie să aibă. Mai mult, chiar voi susţine acum o teză care va părea multora ciudată, paradoxală, dar care e un sfânt adevăr şi anume: un critic, chiar înainte de a citi o producţie literară artistică, poate spune că va cuprinde greşeli, că va avea lipsuri. Pentru ce? Pentru că absolutul în artă e peste putinţă, deoarece arta e prea complexă pentru ca în ea să fie o dezlegare exactă a problemelor ca în matematică, pentru că un artist, un artist adevărat aleargă după un ideal pe care însă niciodată nu poate să-l ajungă. Nu putem să dăm aici lămuriri mai pe larg, le vom da însă altă dată; ceea ce putem invoca sunt chiar mărturisirile lui Delavrancea. În Memoriile Trubadurului găsim o pagină pe cât de frumoasă, pe atât de adâncă şi de adevărată.

„Arta împuţinează natura. Arta e născocită pentru cei ce aud şi văd pe sfert din câte natura le desfăşoară înainte-le. Tot ce creează omul e o sărăcie vicleană a realităţii. Câteva însuşiri mari ale unei pajişti, ale unui suflet, ale unui trup scos din marmură,

– câteva însuşiri care domnesc pe deasupra celorlalte şi pe care artiştii le schilodesc mărindu-le şi le morfolesc potrivindu-le cu puterea simţurilor oricărui nesimţitor. Iacă arta. Iacă de ce marile genii au simţit în toată viaţa lor o durere fără repaus în faţa naturii. Ei, care vedeau, auzeau şi pătrundeau adânc tainele culorilor, ale sunetelor, ale formelor ş-ale simţirilor, ei, care rămâneau departe de ceea ce vroiau să apropie, de câte ori n-au reînceput



iarăşi şi iarăşi acelaşi subiect, aceeaşi inimă muncită, aceiaşi ochi vii, felurişi în clipire, în lumină, în umbră şi-n expresie, acelaşi trup perfect ale cărui linii mlădioase, moi şi pătimaşe se împletesc cu atâta noroc şi cumpănire, încât marmura nu le poate fura decât pe sfert de sfert din adevărata lor căldură! De câte ori n-au rupt volume întregi, n-au spart pânze cât zidurile şi n-au aruncat cu dalta în faţa Venerei lor, albă, netedă şi moartă!" (Ziua, Memoriile Trubadurului, p. 56 şi 57.)

Această frumoasă pagină, care trebuie să arate opiniile artistice ale Trubadurului, arată în realitate sentimentele artistice ale lui Delavrancea, pentru că Delavrancea are netăgăduit simţ artistic şi deci, fără a fi mare geniu, a simţit „acea durere fără repaus în faţa naturii". Ca artist, Delavrancea a trecut prin toate acele comoţiuni dulci şi dureroase prin care trec toţi acei care simt într-înşii chemarea de a crea. El a simţit acea emoţiune, acel entuziasm care-ţi cuprinde sufletul când în gându-ţi se-ncheagă creaţiuni sublime, desăvârşite, măiestre, şi care din nenorocire zboară, pier când vrei să le aşterni pe hârtie, când vrei să dai acestor vedenii frumoase trup şi suflet. Delavrancea de bună seamă a simţit acea dureroasă descurajare când, citind ce-a scris, a văzut cât de departe este ceea ce a visat ş-a vrut să întrupeze în scrierea sa de ceea ce a reuşit să facă! De câte ori i-a venit să azvârle în foc tot ce-a scris, şi cât va fi zvârlit!... Pe ce ne bizuim ca să spunem toate acestea? Pe pagina citată mai sus, precum şi pe temperamentul artistic al scriitorului.

Dacă scriitorul însuşi nu e, nu poate să fie cu desăvârşire mulţumit de creaţiunea sa, simţind unele lipsuri fără a le pricepe bine, pricepând pe altele fără a le putea îndrepta; dacă însuşi scriitorul niciodată nu poate fi pe deplin mulţumit de opera sa, fiindcă vede cât e de departe opera făcută de cea visată; cum ar putea fi mulţumit criticul, care are şi el idealul său? Pentru că şi criticul trebuie să aibă idealul său literar şi artistic, şi acest ideal poate să fie deosebit de idealul artistului, când critic şi artist fac



parte din două şcoale literare deosebite. Dar chiar dacă artistul şi criticul sunt în aceeaşi şcoală literară, între idealurile lor va fi o deosebire, după deosebirea care e între caractere şi între temperamente. Şi când ne gândim la atâtea deosebiri de caractere, de temperamente, deci şi de gusturi literare, când cugetâm la imposibilitatea de a ajunge la o creaţiune perfectă, absolut perfectă, ni se lămureşte cum o operă de artă nu poate să placă necondiţionat, să placă tuturor fără nici o rezervă. Şi iată de ce, când ne dezmeticim de puternica şi covârşitoarea întipărire ce face asupră-ne Shakespeare, acest colosal evocator de viaţă, şi-ncepem să judecăm mai liniştit, chiar în el găsim greşeli. În dramele şi tragediile istorice, adevărul istoric nu e tocmai observat. Romanii lui Shakespeare în realitate sunt englezi. Greşeala nu-i mare, dar este. Persoanele comice sunt exagerate. Uneori dăm şi peste greşeli de logică. Aşa, Hamlet, în vestitul monolog „A fi ori a nu fi", zice vorbind de moarte că e „o ţară necunoscută, al cărei hotar nu l-a mai trecut îndărăt nici un călător"; şi puţin mai înainte vorbise cu umbra tatălui său, care nu numai că trecuse graniţa

morţii, dar descoperise lui Hamlet şi o mulţime de taine*. Nu-i vorbă, toate aceste neajunsuri sunt mici şi arată mai mult dibăcia lui Louis Blane decât vreo greşeală a lui Shakespeare. Dar aici e vorba de Shakespeare!

Câteva exemple din literatura critică străină vor dovedi şi mai bine zisele noastre. Un talentat critic din Franţa, Emil Faguet, începe astfel studiul critic asupra lui Balzac**: „E un curios capriciu al suveranului fabricator de a fi unit într-o zi temperamentul unui artist cu spiritul unui comis-voiajor. Balzac a fost vulgar şi profund, grosolan şi fin, plin de prejudicii comune şi în acelaşi timp nemărginit de pătrunzător şi profund; platitudinea-i

* Această observaţie e făcută de Louis Blanc.

**Études littèraires sur le dix- neuvième siècle (Studii literare despre secolul al XIX-lea; n. ed). par Émile Faguet.)



ne uimeşte ca şi imaginaţia lui; are vederi de geniu alături cu gândiri de imbecil.“

Cei care nu cunosc critica contemporană şi sunt obişnuiţi cu critica noastră unilaterală, cu drept cuvânt se vor mira de această analiză critică, unde alăturea de cuvântul geniu stă cuvântul imbecil, şi vor crede poate că felul de critică al lui Faguet e o excepţie, ori că el ar fi un scriitoraş necunoscut care caută să ajungă celebru prin paradoxe. Acei însă care cunosc literatura contemporană franceză ştiu că Faguet e unul dintre cei mai talentaţi critici.

Pentru a fi mai convingători, să lăsăm la o parte pe Faguet şi să cităm pe alt critic, care e o celebritate europeană şi pe care mulţi l-au citit; iar acei care nu l-au citit, desigur au auzit de dânsul; e vorba de H. Taine. Taine a scris şi el un studiu critic* asupra lui Balzac şi încă un studiu admirabil, în care analizează puternica personalitate artistică a lui Balzac. Taine are o admiraţie profundă pentru genialul scriitor francez.

Nu numai în studiul despre care vorbim, dar şi în alte articole el mereu îşi întoarce ochii la Balzac. Aşa de pildă în istoria literaturii engleze, vorbind de Shakespeare, Taine, arătând nemărginita-i admiraţie pentru genialul englez, plin de mândrie nu numai ca critic, ci şi ca francez, zice că numai unul l-a ajuns pe Shakespeare ca evocator de viaţă şi acela e Balzac. Cu toate acestea când, în analiza lui critică, Taine începe să vorbească despre neajunsurile creaţiunilor lui Balzac, atunci nici admiraţia pentru artist, nici mândria de francez nu-l opresc să spuie crude adevăruri, care pe alocurea întrec cu mult spusele lui Faguet. Vorbind de caracterul lui Balzac, Taine zice între altele: „Scrisorile sale atât de iubitoare au ceva trivial; gluma lui e greoaie. Gesticulează, cântă, loveşte oamenii peste pântece, face pe bufonul.“

* Nouveaux essais de critique et d’histoire (Eseuri noi de critică şi istorie; n. ed.) par H. Taine.



Când e vorba de obiceiul lui Balzac de a pune în mijlocul scenelor celor mai interesante lungi tirade filozofico-metafizice, iată ce zice Taine: „Se sfârşeşte o comedie plăcută şi mişcătoare, viaţa unui sărman canonic alungat de gazda sa, şi deodată ne găsim cufundaţi în acest galimatias emfatic...“ Când vorbeşte de stilul lui Balzac, inegal, de multe ori exagerat, fals, emfatic, Taine zice: „Cuvintele sublime, plăcute, supraumane, revin la fiecare pagină. Desigur, dl de Balzac are rele deprinderi; este grosolan (grossier) şi şarlatan (charlatan); are râsul zgomotos, răsunător şi vocea strigătoare a oamenilor din popor. Stilul lui sau surprinde, sau ameţeşte, pentru ca să fie puternic îl forţează, pentru ca să-l încălzească, se aprinde. Aceasta e bolnăvicios şi mă opresc aici“.

Când e vorba de idealul moral al lui Balzac, ascultaţi, roguvă,
pe Taine: „Idealul lipseşte naturalistului, lipseşte încă mai mult
naturalistului Balzac...“
„...Adevărata nobleţe îi lipseşte, lucrurile delicate nu le bagă
în seamă, mâinile sale de anatomist pângăresc caracterele curate,
sluţesc sluţenia“.
Când vrea Taine să ne arate idealul şi înălţimea morală a eroilor
lui Balzac şi, indirect, a autorului însuşi, ne spune: „Virtutea astfel
arătată nu este decât un împrumut cu camătă şi cu amanet.
Aceasta este cea mai urâtă idee a lui Balzac. Cănd naturalistul
ne deziluzionează, ne supunem; dar când artistul înlătură din
noi înălţarea sufletească şi delicateţea, ne revoltăm şi îi răspundem
că le distruge în alţii, poate pentru că nu le află de loc în sine
însuşi.“ Aceste câteva pilde sunt destul de caracteristice. Desigur,
Taine nu se mărgineşte în studiul său a da numai aceste caracteriză
ri negative, el găseşte şi merite, merite foarte mari, care
fac din Balzac, după opinia lui, cel mai mare artist al Franţei. Studiul
său asupra lui Balzac îl încheie cu următoarea frază care dă
o caracterizare definitivă lui Balzac: „Cu Shakespeare şi Saint-
Simon, Balzac este cel mai mare magazin de documente din câte
avem asupra naturii omeneşti“.

Şi fiţi siguri că fraza aceasta iese într-un mod logic şi necesar
din tot articolul. Taine e un prea mare logician pentru ca din
premise să nu-i iasă de la sine încheierea. Eu nu sunt cu totul de
părerea lui Taine asupra lui Balzac. Cred că Taine exagerează şi
partea pozitivă, şi pe cea negativă ale lui Balzac. Asemenea, cred
că putem să ne lipsim de cuvinte prea aspre ca „charlatan“, „coquin“,
„imbecile“, chiar când sunt întrebuinţate ca metafore ori
termeni de comparaţie.
Am adus aceste exemple din Taine şi Faguet pentru a arăta cât
de imparţială – relativ, bineînţeles – e critica din Occidentul
Europei, de ce spirit relativist eminamente ştiinţific e însufleţită.
Ea pricepe că un om în general, şi mai cu seamă un om genial, e
ceva prea complex; că o creaţiune artistică e prea multilaterală
ca să poată fi caracterizată numai prin laude sau prin huliri, care
prin faptul că sunt numai laude ori huliri sunt unilaterale. Critica
europeană a înţeles că, imperfecţia omenească fiind în natura
omului, imperfecţia artistică e în natura artistului şi, mai mult
decât atâta, ea a înţeles că meritele şi neajunsurile, partea negativă
şi cea pozitivă ale unei creaţiuni artistice se ţin strâns legate,
se condiţionează una pe alta, şi nu se poate pricepe bine chiar
partea pozitivă a creaţiunii, dacă nu se pricepe partea negativă.
Ni se va zice, poate, că în străinătate asprimea criticii e la locul
ei; dar că la noi, unde literatura e aşa de săracă, critica ar trebui
să fie mai îngăduitoare! Dar exclusivismul ce domneşte azi e
departe ca cerul de pământ de îngăduinţa cerută, e chiar tă-
găduirea desăvârşită a oricărei îngăduiri, pentru că pe unii îi laudă
numai, pe alţii îi ocărăşte numai. Poate fi deci vorba de îngăduire
în această critică? Noi nu numai că suntem pentru indulgenţă,
dar înţelegem chiar că critica uneori poate să fie înrâurită de
prietenie, de dragoste pentru autor. În adevăr, arta e una din cele
mai complexe manifestări ale spiritului omenesc şi totodată e
foarte puţin supusă la legi ştiinţifice. Arta e departe de a avea
axiome ca doi ori doi fac patru; pe de altă parte, critica estetică e

încă aşa de slabă, instrumentele cercetărilor critice moderne sunt
aşa de imperfecte, încât de multe ori intuiţia, un fel de ghicire a
criticului, face mai mult decât analiza; de multe ori criticului i se
cere inspiraţie ca şi artistului, şi iată de ce un prieten şi admirator

al scriitorului, sub înrâurirea acestui îndoit sentiment de dragoste
şi admiraţie, poate să simtă şi să afle multe însuşiri şi
frumuseţi pe care n-ar fi putut să le vadă cel mai iscusit critic cu
analiza lui. (Fireşte că vorbim de prietenie şi admiraţie sinceră.)
Aşadar, repetăm: noi înţelegem ca o critică să fie înrâurită de sentimentele
deosebite ce are criticul pentru scriitor; ştim că o obiectivitate
absolută e cuvânt deşert, mai mult, credem că această
înrâurire e folositoare, cu condiţia însă ca criticul să nu fie exclusivist.
Criticului, în această împrejurare, îi este şi mai puţin iertat
a fi exclusivist; iar confratele Sphynx e exclusivist: nici nu dă
voie să se facă vreo observaţie în privinţa scrierilor lui Delavrancea.
Am pricepe încă nemulţumirea în contra criticului de la
Naţiunea, care iscăleşte banalităţi româneşti cu litere greceşti.
În criticile acelui domn găsim în adevăr lucruri ciudate. Aşa, vorbind
de nuvela Milogul criticul o găseşte măiastră, desăvârşită,
însă toată această desăvârşire se strică prin cuvintele din urmă
ale ţigancei: „Sunt ţigancă, nu-mi lepăd copiii“. Iată dar o nuvelă
minunată, desăvârşită, pierzând toate aceste însuşiri din pricina
a trei cuvinte de la sfârşit, aşa că pentru a o preface în capodoperă
ar fi de ajuns la altă ediţie să lipsească aceste cuvinte!
Această ciudată critică nu poate fi altfel înţeleasă, decât prin aceea
că criticul a vroit să arate că ştie să găsească nu numai însuşiri
bune într-o scriere, ci şi greşeli; într-un cuvânt, a vroit să arate
că ştie să critice. Am pricepe încă asprimea confratelui nostru
împotriva acestui domn, dar mânia d-sale împotriva criticului de
la Lupta, C. Mille! C. Mille a scris două foiletoane despre Delavrancea,
unul despre Sultănica şi altul despre Trubadurul. Bineînţeles
că o dare de seamă, făcută într-un singur foileton, nu poate să fie
completă; dar oricât de necomplete, aceste foiletoane sunt pline
de bunăvoinţă pentru autor.

Aşa, ne aducem aminte că foiletonul întâi îl începe comparând
pe autorul Sultănicăi cu Hristos şi îl sfârşeşte prin o comparaţie
a operei lui Delavrancea cu un izvor de apă răcoritoare care
răcoreşte pe cititor în căldurile tropicale ale capitalei.* Al doilea
foileton e deasemenea binevoitor, dar sunt şi câteva rezerve, lucru
foarte de înţeles, având în vedere marea deosebire ce este
între Delavrancea şi Mille ca temperament, ca mod de scriere, ca
şcoală literară. Vorbind de Văduvele şi lăudând această nuvelă,
criticul Luptei e împotriva împăcării mamei Ghira şi a mamei Iana.
Confratele nostru C. Mille judecă astfel: „Când o sfadă, mânie, ură
s-a început între doi oameni, când această ură a mers tot crescând,
apoi orice i-ar fi stat în cale trebuie să o aţâţe şi mai tare, deci
când babele au găsit pe copiii lor sărutându-se, după logică, s-ar
fi cuvenit să-i apuce la bătaie, dar nu să se împace. Într-o nuvelă,
vestitul scriitor rus Tolstoi, în împrejurări analoage, încheie
povestirea prin dare de foc, şi nu prin împăcare“. Cam aşa judecă
Mille şi, cum văd cititorii, observaţia e serioasă şi, deşi poate să
nu fie dreaptă, dar merită să fie discutată. Totuşi această observaţie
îl supără grozav pe dl Sphynx. Citind această observaţie a lui C.
Mille, dl Sphynx o caracterizează prin cuvintele: „alandala“; zice
că Mille „n-are bun simţ“, că asta e „revoltător“ şi în sfârşit termină
cu: „Mi-e silă să discut“.
Dar pentru Dumnezeu, de ce atâta supărare şi nervozitate?
Şi noi avem cu atât mai mult drept să facem această întrebare,
cu cât suntem de aceeaşi părere cu dl Sphynx, iar nu cu
Mille.
Suntem de aceeaşi părere cu dl Sphynx că împăcarea între babele
Ghira şi Iana e foarte cu putinţă şi foarte logică, pentru că
supărarea lor era din nimica, pentru că această supărare era

căptuşită cu dor de împăcăciune, pentru că în sfârşit bătrânele îşi
* N-avem foiletonul la îndemână, deci nu putem cita textual.

iubeau copiii şi copiii îşi spuneau unul altuia că se vor omorî (adăugăm că asta nu era vreo ameninţare cu scop de a speria pe bătrâne, pentru că Răducanu şi Irina nici nu ştiau că mamele îi ascultau) şi aceste cuvinte au trebuit să bage groază în inimile lor. Vom mai adăuga că la mahala în fiecare zi se întâmplă sfezi şi mai totdeauna se sfârşesc cu împăcare; mahalagioaicele parcă înadins se ceartă pentru a avea prilej de a se împăca; sfada care aţâţă nervii înlocuieşte pentru dânsele aţâţările nervoase ce le

primim noi din citire ori de la teatru, de la îndeletnicirile intelectuale. Lipsa de asemenea aţâţări, unele clase o înlocuiesc prin beţie, sfadă, clevetire etc.
Sfada şi ura între mama Ghira şi mama Iana nu e doar ca ura neîmpăcată, adâncă, sălbatică între Montagu şi Capulet. Şi... şi fiindcă vorbele de Montagu şi Capulet ne-au venit pe buze, apoi ne vom opri la o comparaţie între ura acestor italieni, mândri şi nobili, şi ura babelor Ghira şi Iana; ne vom opri, deşi ştim că multora li se va părea deplăsată această comparaţie între trufaşii gentilomi ai Veronei şi nişte mahalagioaice din Bucureşti. Verona e zguduită până în temelii de ura a doi nobili, capii familiilor Montagu şi Capulet. Această luptă şi ură a două familii ţine veacuri întregi. Interese de domnie, de mândrie, cele mai felurite, cele mai arzătoare sentimente sunt puse la mijloc pentru a înflăcăra ura. Ura ajunge tradiţională, e suptă de copii cu laptele, a intrat în nervi, s-a făcut aproape organică. Această ură e hrănită cu sânge, pentru că nu trece un timp mai îndelungat fără ca unul din casa Montagu să nu cază ucis de mâna unui Capulet, sau dimpotrivă.
Montagu şi Capulet au doi copii, Romeo şi Julieta, care se îndrăgostesc (întocmai ca Răducanu şi Irina) şi amândoi cad jertfă acestei iubiri, omorându-se. În faţa acestor morţi, grozavii vrăjmaşi, Montagu şi Capulet, dau mâna, hotărăsc a face pentru copiii morţi ceea ce n-ar fi făcut pentru dânşii vii: vrăjmaşii de moarte se împacă şi-şi îngroapă copiii unul lângă altul. Durerea,

durere îngrozitoare pentru nişte părinţi de a-şi vedea copiii morţi, a învins o ură uriaşă, ură de moarte. Din două sentimente duse la extrem, durerea părintească şi ura, cel dintâi a învins. Se

înţelege că este mare deosebire între frica de a-şi pierde copiii şi amara durere de a-i fi văzut morţi. Dar este deosebire şi între ura nobililor de la Verona şi ura babelor din mahalalele Bucureş tilor. Deci repetăm, noi credem că dl Sphynx are dreptate; dar de aci nu urma ca d-sa să se supere atâta pe Mille. Ba dimpotrivă.
Observaţia lui Mille a dat prilej dlui Sphynx să puie în lumină, să explice logica sfârşitului nuvelei Văduvele, precum ne-a dat şi nouă prilej să mai adăugăm câteva consideraţii pe lângă ale dlui Sphynx. Sunt mulţi care gândeau ca şi Mille, dar, după explicaţiile dlui Sphynx şi ale noastre, poate unii îşi vor schimba părerea; iată deci că şi noi, şi dl Sphynx, şi Delavrancea, şi publicul cititor trebuie să fim recunoscători lui C. Mille că a făcut observaţia de mai sus.
Ne-am oprit prea mult la pilda aceasta, pentru că de aici urmează un fapt foarte însemnat pentru critica literară, şi anume că observaţiile şi rezervele criticii, când sunt făcute conştiincios (nu pentru a necăji înadins pe scriitor, dacă ai vreo ciudă personală împotriva lui) şi nu-s prostii, folosesc nu numai când sunt bune, ci şi când sunt greşite. Ca să vedem ce spirit greşit stăpâneşte

în articolele dlui Sphynx, trebuie să cităm încă o bucată de la sfârşit, anume: „Destul numai că, fără să am pretenţiunea de a fi adus pe Barbu în adevărata lui lumină, m-am silit să fiu drept faţă cu o muncă conştiincioasă şi de un caracter cu totul original şi am întins o mână prietenească unui scriitor de talent, mâhnit fără îndoială că s-au găsit să-l judece tocmai acele inimi rele cărora şi «velinţă de flori să le aşterni, ele tot ciulini şi pălămidă caută.»“
Nu ştiu dacă a simţit dl Sphynx ce spirit exclusivist, mai mult, ce spirit de zâzanie se introduce în literatura românească printro astfel de critică. În adevăr, ce înseamnează aceste cuvinte? Dl

Delavrancea a aşternut numai trandafiri prin scrierile sale, iar criticii, cum e, de pildă, Mille, inimi rele ce sunt, caută ciulini, vor să-l înece, să-l nimicească pe scriitor; însă dl Sphynx, care are inimă bună şi care e prieten cu scriitorul, îi întinde o mână de ajutor pentru a-l scăpa de inimi rele, de duşmani. Iată dar criticii unui autor împărţiţi în oameni buni şi răi, în prieteni şi duşmani ai autorului; iar pentru ca să cazi în categoria celor răi, n-ai decât să faci o observaţie critică, aşa cum a fost cea făcută de Mille.
Nu vroim să-l apărăm pe Mille, el ştie să se apere şi singur; avem un scop cu totul egoist, vroim să ne apărăm pe noi înşine, pentru că şi noi, cu toate că am scris aşa de puţin, am căzut de pe acum în categoria celor răi, şi iată cum. Cititorii ştiu că am scris două articole despre Eminescu*. Ca şi dl Sphynx, noi n-am avut pretenţia de a pune în adevărată lumină pe Eminescu, ci am înşirat mai multe consideraţii prin care am vrut să arătăm talentul mare, neasemănat de mare, al lui Eminescu; iar pe de altă parte să punem în evidenţă câteva pricini care au hotărât direcţia, sensul scrierilor poetului nostru liric. În aceste articole am făcut câteva obiecţii care se explică foarte uşor, având în vedere deosebirea cea mare ce este între direcţia socială a poetului şi a noastră. Au fost destule aceste obiecţiuni pentru ca dl Morna, criticul de la Liberalul din Iaşi, să scrie că noi am criticat pe Eminescu cu „multă răutate“. Şi băgaţi de seamă, noi, cunoscând spiritul criticii din ţara noastră, am şi adăugat că rezervele pe care le facem nu trebuie să mire pe nimeni, pentru că nu-i artist care să n-aibă cusururi şi greşeli; că-n Byron, Musset, în Goethe chiar se află multe şi mari lipsuri; Musset, că noi avem stimă şi admiraţie sinceră pentru cel mai mare poet liric contemporan. Dar degeaba! Poţi să afli lipsuri în Byron, în Goethe, până şi în Shakespeare, dar dacă vei găsi în Eminescu, atuncea eşti om rău şi duşman al po-
* Vezi Eminescu şi Decepţionismul în literatura română (n. ed.).

etului. Şi trebuie să se noteze că răutatea în cazul de faţă ar fi şi mişelie, ţinând seamă de soarta poetului.*
Ori iată altă pildă. Vroiesc să scriu acuma un articol despre Delavrancea. În acesta voi avea de făcut unele observaţii, după mine, esenţiale. Nu-s deloc sigur că a doua zi după apariţia articolului nu se va ridica vreunul şi va scrie că sunt o inimă rea „care tot ciulini şi pălămidă caută“ şi că sunt un duşman al autorului, şi deci acel cineva s-a crezut dator a-i întinde mâna de ajutor etc. Şi iată-mă, pe neaşteptate, nu numai om rău, dar şi duşman jurat al autorului! Se înţelege că noi protestăm cu atât mai mult cu cât avem stimă personală pentru Delavrancea şi sinceră stimă „faţă cu o muncă conştiincioasă şi de un caracter original“, sinceră stimă faţă de un om de talent.
Credem că oricine va admite că o atare critică e o anormalitate într-o literatură.
Şi trebuie să ne spunem sincer păperea: nu învinuim deloc nici pe dl Morna, nici pe alţii; părerile lor sunt o urmare neînlăturată

a direcţiei greşite a criticii noastre în general (pentru că oricât ar fi de neînsemnată, dar tot avem şi noi o critică). Această direcţie nu este a criticii moderne, ci a criticii care a fost în Franţa pe la începutul veacului. Critica se credea pe atunci judecător chemat a judeca pe scriitori şi operele lor. Critica dădea sentinţe, împărţea titluri: cutare operă e bună, cutare rea; cutare magistrală, sublimă, genială; cutare stupidă etc. Bineînţeles că în astfel de împrejură ri critica trebuia să ajungă un judecător părtinitor şi aducător de întuneric şi zavistie în literatură. Pentru ce? Pentru un cuvânt foarte simplu. Care este condiţia esenţială ca judecă torul să nu cadă în arbitrar? Condiţia de căpetenie este ca regulile, legile după care judecă să fie bine hotărâte, foarte

* Într-o broşură apărută de curând şi scrisă de dl I.N. Roman ni se fac mai multe observaţii în privinţa criticii noastre despre Eminescu; vom răspunde altă dată.



lămurite; altfel orice judecător va fi arbitrar. Ce legi, ce reguli avea însă critica pentru a judeca după ele operele de artă? Nici o regulă, nici o lege. La sfârşitul veacului trecut şi la începutul veacului nostru, sub domnia absolută a clasicismului, s-au făcut reguli, un cod întreg de legi după care artiştii trebuiau să-şi creeze operele. Aceste reguli ţineau ca-ntr-un corset strâmt literatura, sugrumând-o. Victor Hugo, înconjurat de o legiune întreagă de talente, a dat asalt împotriva clasicismului, l-a învins, romantismul a sfărâmat toate regulile şi legile estetice ale clasicismului. Rămasă fără reguli, fără legi, critica de la începutul epocii romantismului nu putea să fie decât cu totul arbitrară. Neavând legi, criticii au căpătat putere prea mare, nimic nu-i oprea de-a judeca după gustul şi placul lor. Puterea prea mare în literatură, ca şi în politică, e stricătoare. Criticii dădeau numele de talente, de maeştri, de genii, după hatâr, după gradul de prietenie: iată de unde vine şi plângerea artiştilor de la începutul veacului împotriva criticii, cum şi superficialitatea criticii, cu mici excepţii. Şi nici nu putea să fie altfel. Operă bună, rea, de talent, genială... ce cuvinte largi şi cu ce înţeles nehotărât şi relativ! Din două opere de artă de aceeaşi valoare, e foarte uşor să arăţi că una-i de talent şi alta slabă, pentru aceasta n-ai decât să schimbi termenii de comparaţie. Aşa, dacă vrei să arăţi că opera e de valoare, n-ai decât s-o asemui cu a lui Prodănescu. În adevăr, ce scriere nu va fi minunată faţă cu opera acestui bard? În cazul al doilea asemeni scrierea cu a lui Shakespeare. Şi ce scriere nu va părea slabă faţă cu opera colosală a genialului Shakespeare? Acest exemplu arată limpede cât de superficială şi totodată cât de puţin folositoare a trebuit să fie critica literară. Eminentul nostru critic, dl Maiorescu, în articolul său Poeţi şi critici exprimă o părere care a trebuit să facă pe mulţi să se mire. D-sa zice că în ţara românească n-are ce mai căuta critica, deoarece la noi ea a avut un rol de îndeplinit, dar acuma nu mai are. D-sa judecă astfel * :

* N-avem articolul la îndemână, de aceea cităm numai înţelesul.



În ţara românească, acum câtva timp, literatura mai că nu exista, de-abia se începea; atunci critica a avut un rol, a trebuit să călăuzească paşii copilăreşti ai literaturii, să încurajeze operele mai bunişoare, să nu lase să se strecoare opere cu totul rele, critica trebuia să fie ca o strajă pusă înaintea edificiului literaturii româneşti şi să lase să intre numai pe acei care meritau asemenea cinste; iar pe cei lipsiţi de talent să-i înmormânteze. Când însă literatura s-a dezvoltat, nu mai are nevoie de critică; slujba de a înlătura nulităţile o face însăşi literatura artistică. Talente ca

Alecsandri şi Eminescu alungă din literatură nulităţi ca Prodă
nescu; deci acum critica n-are nici un rol de îndeplinit.
Cam aşa judecă dl Maiorescu şi... credem că are cu desăvârşire dreptate, pentru că e vorba, cum văd cititorii, de acea critică pe care am numit-o judecătorească. Această critică a fost şi folositoare şi trebuitoare şi, prin dl Maiorescu, reprezentantul ei cel mai de frunte, ea şi-a făcut datoria. Dl Maiorescu, om luminat, instruit – care şi-a format cunoştinţele şi gustul literar după geniile cele mari ale Germaniei, după Lessing, Schiller, Goethe –, cunoscător al literaturii europene, om cu gust artistic şi cu tact critic, şi-a făcut datoria în înţelesul de mai sus, a stat strajă înaintea edificiului literaturii. Acest merit va face ca numele dlui Maiorescu să fie însemnat în dezvoltarea literaturii române. Se înţelege, va fi fost şi d-sa părtinitor, lucru firesc şi aproape de neînlăturat când critica e critică judecătorească; dar trebuie să ţinem seamă şi de greutăţile cu care a avut să lupte. E de ajuns să citim acele probe de poezii monstruoase strânse de d-sa, pentru a vedea ce mărginiţi, ce nulităţi, ce secături aveau dorinţa şi îndrăzneala să ceară un loc în literatura românească, şi dl Maiorescu a avut glas destul de tare şi destulă autoritate pentru a da în lături pe aceşti îndrăzneţi pretenţioşi. Pe de altă parte, d-sa a putut cunoaşte, numai în câteva poezii, un om cu adevărat talentat pe care şi l-a încurajat mult, e vorba de Eminescu. Repetăm, acesta e un merit

foarte mare al d-sale. Dar a trecut un timp oarecare, literatura s-a dezvoltat, gustul publicului s-a dezvoltat şi el, şi când unui public îi place Alecsandri, Eminescu, Vlahuţă – scrierile lui Prodănescu et Comp. stârnesc râs obştesc şi, fără nici o strajă, acestea vor fi izgonite din literatură. Văzând aceasta, dl Maiorescu scrie că critica nu mai are nici un rol şi, încredinţat că critica şi-a făcut datoria, zice cu o mândrie foarte la locul ei:
„Maurul şi-a făcut datoria, maurul poate să se ducă“ *.
Repetăm, dl Maiorescu are dreptate. Chiar articolul critic din urmă al d-sale arată că critica, cum se făcea înainte, şi-a trăit traiul. Dar lipsind critica judecătorească, nu va rămânea nimica în locul ei? Dl Maiorescu nu ne spune nimic, nici măcar nu face vreo aluzie că ar fi existând o critică modernă, care nu numai că nu piere îndată ce literatura se dezvoltă, dar dimpotrivă, ajunge tot mai puternică. Nu cunoaşte oare dl Maiorescu o astfel de critică? Ori o cunoaşte, dar nu o primeşte, nu socoate de trebuinţă să vorbească de dânsa, pentru că pe orizontul nostru literar nu vede oameni destul de destoinici pentru a o face. Nu ştim care e pricina, dar e neîndoios că dl Maiorescu nu pomeneşte câtuşi de puţin despre acest fel nou de critică!
* * *
Critica în Europa a luat o mare dezvoltare, dar o critică întemeiată pe alte baze, o critică plină de putere, care priveşte o operă literară ca un product şi îl analizează ca atare, cum fac ştiinţele naturale, căutând pricinile ce i-au dat naştere. Când critica are înainte o operă literară, se întreabă care e pricina ei cea mai apropiată. Bineînţeles, această pricină este artistul, creatorul operei, deci cea dintâi grijă a criticii este de a statornici o legătură
* Die Verschwörung des Fiesco (Conjuraţia lui Fiesco; n.ed.), Schiller, Contemporanul, an.VI, nr. 3.

de cauză între opera artistică şi artistul creator. Critica, analizând viaţa artistului, sufletul lui, ne explică de ce şi cum a făcut el această operă artistică, ne arată cum, luând în seamă temperamentul artistului, psihicul lui, opera artistică a trebuit să fie tocmai

aşa cum este, şi nu altfel; ne explică pricinile care au hotărât caracterul operei artistice sau, cum am zis, arată legătura între artist şi creaţiunea sa.

Un exemplu va lămuri mai bine gândul nostru. Iată un poet. Trăsăturile caracteristice ale poeziilor lui sunt melancolia adâncă, iubirea pentru fantastic, încât poetul zboară-n aer ori se cufundă în prăpăstii adânci în loc de a gusta frumuseţile ce sunt împrăştiate pe pământ şi, a treia trăsătură caracteristică, o ură înverşunată împotriva femeii. Critica ne va arăta pe poet nervos, uşor de aţâţat, nemulţumit — de unde se înţelege melancolia poeziilor lui. Critica îl va arăta trăind într-un oraş mare, crescut în oraş, într-o ulicioară îngustă, într-o casă fără curte, din care nu putea să vadă frumuseţile naturii, pădurile, câmpiile, munţii, lanurile întinse scăldate în lumina aurie a soarelui ori în lumina argintie a lunii; poetul în copilăria sa a stat sub înrâurirea unei mame bigote, care umplea capul copilului cu basme religioase, cu grozăveniile iadului. Iată dar explicarea fantasticului în poeziile artistului şi lipsa lui de iubire pentru natura măreaţă, pe care n-a putut s-o observe decât pe fereastra îngustă a unei uliţe necurate. În sfârşit, critica arată cum poetul s-a îndrăgostit, şi-a pus tot sufletul, toată nădejdea, toată viaţa într-o femeie şi aceasta l-a înşelat mişeleşte, lăsându-i o rană adâncă în inimă, rană cu atât mai dureroasă cu cât poetul a fost mai naiv, mai încrezător, mai nervos, mai pasionat. Iată de ce rana niciodată nu s-a mai închis, de ce îi sfâşie veşnic inima şi orice amintire face să vibreze dureros această sărmană inimă. Iată explicarea urii, deznădejdii, blestemului, plânsului cu hohot, care zbucnesc când vorbeşte de femeie, în care poetul vede numai pe cea care l-a trădat. Şi astfel, pas cu pas ni



se explică toate părţile caracteristice ale creaţiunii poetului, fir cu fir se ţese legătura între poet şi opera lui. Şi dacă critica reuşeşte să aducă înainte-ne pe poet, să ni-l zugrăvească tocmai cum e, atunci înţelegem lămurit de ce şi cum creaţiunea poetului este aşa, şi de ce nici nu putea fi altfel. Aşadar temelia criticii, când e vorba de a statornici legătura între artist şi operă, va fi o analiză psihică a artistului.

Astfel romancierii de azi şi criticii au acelaşi scop.

„Romancierul şi criticul — zice Brandes în admirabila-i scriere* — pleacă astăzi în schiţările lor de la acelaşi punct: atmosfera spirituală a epocii. În aceasta se arată formele. Unul vrea să ne înfăţişeze şi să ne explice faptele unui om, altul vrea să ne înfăţişeze şi să ne explice o operă literară şi ambii caută să ne arate că faptele oamenilor şi operele literare trebuie să fie privite ca nişte producte pe care omul le face fatal, îndată ce se întrunesc anumite însuşiri năuntrice şi înrâuriri externe. Deosebirea esenţială este numai aceasta, că poetul face ca persoanele închipuite de dânsul, de obicei zugrăvite după modele din viaţa reală, să lucreze şi să vorbească după împrejurările date, în timp ce criticul este cu desăvârşire legat de realitate, aşa încât închipuirea lui trebuie să lucreze numai şi numai pentru a afla şi reconstrui starea sufletească, pricina sau condiţiunea faptelor. Romancierul, de la caracterul observat, trage încheieri în privinţa faptelor probabile ale insului, criticul scoate încheieri, în privinţa caracterului artistului, din însuşirile operei observate.“

Dacă în multe privinţe creaţiunile artistice ale romancierului sunt mult mai presus, mult mai preţioase decât criticile, este însă o parte în care lucrarea criticului modern e mai însemnată decât

* Vezi Die Literatur des neunzehnten Jahrhunderis in ihren Hauptströmungen (Literatura secolului al XIX-lea din punctul de vedere al curentelor principale;

n.ed.), V. Band, pag. 386.

a artistului. Această însemnătate mai mare izvorăşte din subiectele tratate de critici. Artistul studiază oameni în general, oameni de rând; criticul studiază pe artişti. Artiştii însă, ca modele, sunt cele mai de multe ori mai interesanţi, mai instructivi, pentru că în sufletul lor se oglindeşte mai bine epoca în toată complexitatea ei, decât în sufletul unui simplu muritor. Aşa, de pildă, Flaubert a creat tipuri admirabile ca artă: pe madame Bovary, pe Charles Bovary (spiţerul), pe Leon etc. Istoricul veacului nostru nu va putea să nu cunoască tipurile lui Flaubert, căci ele îl vor lumina în privinţa vieţii oamenilor din Franţa în veacul acesta. Dar cu cât mai instructiv va fi pentru istoricul veacului al XIX-lea tipul complex al lui Flaubert însuşi? Cu cât mai mult s-a oglindit în Flaubert viaţa veacului nostru în toată complexitatea ei?
Cred că aceste puţine cuvinte sunt de ajuns pentru ca să poată vedea oricine deosebirea între critica modernă şi cea judecă- torească; dar n-am terminat încă. Am zis că criticul trebuie să analizeze psihicul artistului pentru a explica opera lui; însă această stare psihică e pricinuită, atârnă de psihicul cercului în care se învârteşte artistul, de al poporului din care face parte; deci, după ce am aflat legătura între opera artistică şi artist, trebuie să aflăm şi legătura între opera artistică şi poporul din care face parte artistul. Alături deci cu analiza psihică a unui ins, critica face şi analiza unui popor. Mai departe, psihologia unui popor atârnă de mediul natural în care trăieşte poporul, atârnă în mare parte de întocmirile politico-sociale ale acestui popor, deci trebuie de aflat legătura între opera artistică şi mediul natural şi social în care trăieşte artistul. Aşa, să luăm din nou exemplul nostru. Melancolia ce o vedem în opera artistică am explicat-o prin nervozitatea şi caracterul trist al poetului; înclinarea spre fantastic, prin creşterea fanatică religioasă pe care i-a dat-o mama lui; ura împotriva femeilor, prin o trădare mişelească suferită de însuşi poetul.
Ridicându-ne de la poet la mijlocul în care trăia el, vom afla că

întristarea şi melancolia lui au fost însuşirea pe care o aveau toţi cei din cercul în care trăia poetul, ori chiar toţi cei din clasa lui; iar această melancolie şi această întristare se datoresc unor cauze politico-sociale. Fanatismului religios, pe care a voit să i-l insufle mama lui şi care s-a arătat în creaţiunea poetului prin iubirea de fantastic, îi vom afla pricina în starea religiei, în faptul că religia avea mai mare înrâurire asupra femeilor. Lucru care la rândul său se datoreşte unor cauze anumite: stării femeiii în societate.
În sfârşit, faptul trădării, analizându-l, vom vedea că nu-i izolat, ci foarte obişnuit în mediul în care trăia poetul, şi vom afla că se datoreşte stării ce s-a creat femeilor în societate, creşterii false ce li se dă etc...
Se poate urma altă cale în investigaţiunile critice şi anume o cale inversă: în loc de a pleca de la opera artistică pentru a ne ridica până la naţiunea în care s-a ivit, putem, după exemplul dat de Taine, să plecăm de la rasa, naţiunea din care face parte poetul, să analizăm mai întâi poporul, ţara în care s-a născut el, pentru ca să definim toate condiţiunile care au influenţat asupra lui, pe urmă să trecem la poet, la analiza lui psihică şi apoi la operă; cu alte cuvinte, în loc de a ne ridica cu analiza de la opera poetului până la mijlocul natural şi social, să ne coborâm de la mijlocul social până la opera artistică. Drept pildă despre o astfel de lucrare putem lua monumentala operă a lui Taine Istoria literaturii engleze. Taine începe cu analiza configuraţiunii geografice (mijlocului natural), apoi studiază rasa şi influenţa acestor doi

factori asupra întocmirii naţiunii engleze. Pe urmă analizează societatea engleză şi înrâurirea ei asupra poetului şi astfel ajunge la poet, şi de la poet la creaţiunea poetului. După Taine, o societate, o naţiune este productul mijlocului natural şi al rasei, poetul este productul naţiunii, iar opera literară e productul poetului; deci analiza unei lucrări artistice trebuie începută de la factorul, de la cauza primă. Această cale inversă a lui Taine e prea

vastă, prea puţin sigură, suntem însă departe de a o nega, după cum fac Brandes, Hennequin, Guyau* , ci credem că şi drumul indicat mai sus duce la acelaşi rezultat şi sunt cazuri când e mai potrivit decât cel dintâi. Dacă pentru analiza unei opere artistice e mult mai potrivit a lua ca punct de plecare chiar această operă artistică, în schimb când e vorba de a analiza o anumită literatură în întregime, un curent literar întreg, cum e, de pildă, clasicismul ori romantismul, atunci drumul indicat de Taine e mai potrivit.

Pân-acum am vorbit despre înrâurirea mijlocului social asupra creaţiunii literare şi de stabilirea legăturii între mijlocul natural şi social, poet şi creaţiunea artistică. Dar odată opera artistică creată, ea la rândul ei are influenţă asupra mijlocului social în care a fost creată.

De aici decurge a doua datorie a criticului, nu mai puţin însemnată. Considerând opera artistică ca un fapt împlinit, critica o ana-

* Hennequin în cartea lui La critique scientifique, o carte care cuprinde câteva vederi ingenioase, dar mai multe greşite, se ridică cu drept cuvânt contra exageraţiilor teoriei lui Taine, dar, cum se întâmplă adesea, cade singur într-o exageraţie contrară. Influenţat de teoria absurdă a lui Bagehot (ideea centrală a lui Bagehot este că nu summum condiţiunilor istorice face pe eroi, pe oamenii superiori, ci eroii, oamenii superiori fac istoria), susţine că nu mediul face pe artist, ci artistul face mediul. Brandes într-o conferinţă publică ţinută în Petrograd dezvoltă aceeaşi teorie, Guyau într-o operă admirabilă, apărută acum (L'art au point de vue sociologique) e mult mai aproape de adevăr. Noi, după cum am mai zis, credem că toate căile indicate de Taine, Sainte-Beuve, Brandes, Hennequin, Guyau duc la acelaşi rezultat; critica va arăta relativa lor importanţă şi când anume va trebui să ne servim de un metod sau de altul. Şi noi suntem contra exageraţiei lui Taine, astfel că în prezentul articol, care a apărut mai înainte decât cartea lui Hennequin, decât a lui Guyau şi decât conferinţa lui Brandes, am recomandat un drum invers decât al lui Taine. Bineînţeles, nu cădem în exageraţia de a nega cu totul un metod căruia îi datorim Istoria literaturii engleze. — În volumul al doilea al criticilor noastre, avem un articol special în această privinţă. (Cauza pesimismului în literatură şi viaţă; n. ed.)

lizează ca atare. Mai întâi criticul pune întrebare operei artistice: de unde ai venit? Cum ai venit pe lumea aceasta? Cine-ţi e creatorul? etc. După multă trudă, în care adeseori critica pierde nădejdea de a căpăta un răspuns măcar aproape lămurit (un răspuns pe deplin lămurit e peste putinţă), după multă stăruinţă, când în sfârşit răspunsul e dat, critica pune o altă întrebare: acuma eşti aicea între noi, vrând-nevrând trebuie să te primim, aşa cum eşti, spune dar, tu, copil răsfăţat şi sublim al muzelor, ce ai să faci între noi şi cu noi? Ne vei face oare să râdem ori să plângem? Ne vei face să binecuvântăm ori să blestemăm? Ne vei face să iubim ori să urâm? Ne vei face oare să ne închinăm lui, marelui idol, izvorul luminii, iubirii şi dreptăţii, ori să ne închinăm

Satanei sau viţelului de aur? Spune! Dar fiindcă acest copil sublim
răspunde numai celor care îşi găsesc singuri răspunsul, critica
va trebui acum să caute ce anume icoane, ce idei, ce idealuri
sociale şi morale sunt întrupate în opera artistului, ce simţăminte
au condus mâna artistului? Care sunt acele sentimente ce s-au
întrupat în opera lui şi care sunt idealurile, simţurile ce ne va excita
şi sugera opera artistică, într-un cuvânt care e tendinţa socială
şi morală a operei artistice? Ce influenţă socială şi morală e
menită să aibă, ce înrâurire educatoare va avea ea? Şi când critica
a primit răspuns şi la această întrebare, ea trebuie să tacă ori
să-şi facă altă întrebare. Ea trebuie să-şi zică: ştiu acuma, întrucâ
tva cel puţin, de unde a venit opera artistică şi ce influenţă
anume va avea, ce tendinţă are această forţă socială din nou
creată.
Acuma să vedem: cât de mare e această forţă; simţămintele ce
ne va sugera, cât de puternic vor fi sugerate; dacă ea ne cheamă
la un anumit ideal, cât de puternică e această chemare; dacă
sugerează anumite concepţii filozofice ori sociale, cât de tari sunt
aceste concepţii şi cât de puternic vor fi sugerate? Într-un cuvânt.
criticul se întreabă: cât de mare, cât de vastă e creaţiunea artistului?
Şi când va avea un răspuns şi la aceasta, atunci el îşi va

face cea din urmă întrebare: prin ce mijloace artistul lucrează asupra
psihicului nostru? Prin ce mijloace creaţiunea lui ne influenţ
ează pe noi? Aici va fi vorba de stil, ritm, rimă, peisaj,
descripţia naturii, combinaţia felurită de icoane, atingerea cutărei
ori cutărei coarde a inimii, cutărei ori cutărei coarde a creierilor
etc.
Într-un cuvânt, în aceste patru întrebări se concentrează toată
lucrarea criticului. Critica trebuie să răspundă, după opinia noastră:
de unde vine creaţiunea artistică, ce influenţă va avea ea, cât

de sigură şi vastă va fi acea influenţă şi, în sfârşit, prin ce mijloace
această creaţiune artistică lucrează asupra noastră? Un răspuns
mai mult ori mai puţin amănunţit şi sigur la aceste întrebări rezumă
o lucrare critică. Se înţelege că aici am indicat ceea ce ar fi
o critică perfectă, ideală, dar dacă critica va face un sfert de sfert
din această lucrare, încă va fi o operă meritorie. Apucând drumul
criticii contemporane ştiinţifice, vom face cel puţin ceva, pe când
urmând drumul vechi, ori nu vom face nimic, ori, ceea ce e şi
mai rău, vom face ceva anapoda.
Aici trebuie să facem neapărat o abatere, pentru a îndepărta o
neînţelegere. Când zicem critică ştiinţifică, suntem departe de a
crede că critica a ajuns o ştiinţă pozitivă. Nu suntem departe de a
fi de părerea lui Zola, care, vorbindu-ne de critica modernă, ne
vorbeşte de legi fixe, de teoreme geometrice. În critica literară
nu putem încă avea legi nestrămutate, teoreme tot aşa de lămurite
ca în geometrie, cum nu avem nici în sociologie. Un sociolog care
ar spune că în sociologia ştiinţifică avem teoreme tot aşa de
lămurite şi de neîndoielnice ca-n geometrie, ori nu ştie matematică,
ori nu cunoaşte sociologie, ori nu se pricepe nici la una, nici
la alta: sociologia tinde a fi ştiinţă exactă, dar până acuma n-a
ajuns; tot aşa trebuie să zicem şi despre critică: critica literară
tinde a ajunge cu totul exactă şi ştiinţifică, dar e încă departe,
foarte departe de acest ideal şi acum intuiţia ajută pe critic mai
mult decât ştiinţa. Pentru a ne zugrăvi, a pune înaintea noastră

pe artist, pentru a-l face să trăiască, pentru a ne arăta cum s-a
creat opera artistică, desigur pe critic îl va ajuta psihologia modernă,
dar criticului îi va trebui intuiţia, inspiraţia, un talent deosebit,

fără care cea mai desăvârşită cunoştinţă a psihologiei * nu-i va ajunge. Pentru a lămuri înrâurirea mediului social asupra artistului, şi deci şi asupra operei artistice, criticul trebuie să cunoască societatea în care s-a dezvoltat artistul, deci trebuie să analizeze starea ei culturală, dezvoltarea ei intelectuală, condiţiile politice şi economico-sociale în care se găseşte, precum şi starea morală. Acestea toate negreşit trebuie să le cunoască criticul, fără ele nici nu poate fi vorba despre o critică bună din toate punctele de vedere. Dar care din aceste multiple puteri sociale a înrâurit opera artistului şi mai ales relativa însemnătate a multiplilor factori sociali? În toate acestea tactul şi talentul criticului, inspiraţia îl ajută minunat; deci intuiţia joacă rol cumpănitor în critica estetică. Gustul literar, cultura literară, adică studierea operelor mari din literaturile celor mai înaintate naţii, în sfârşit intuiţia artistică, iată însuşiri neapărat cerute pentru a judeca valoarea artistică a operelor, pentru a judeca dacă o operă literară e însemnată, genială.

Talent, geniu! Dar ce sunt acestea, decât vorbe prin care zugrăvim lucruri neînţelese? Fireşte, cum am zis, chiar în critica estetică ştiinţa modernă începe să aibă rol din ce în ce mai mare. În câteva cuvinte, iată ce voim să zicem: critica modernă tinde a fi din ce în ce mai ştiinţifică; chiar acuma e peste putinţă a fi critic fără a avea o mare cultură ştiinţifică; dar critica, întocmai ca şi arta, n-a ajuns încă a fi ştiinţă şi unui critic i se cere intuiţie, inspiraţie, un talent deosebit, înnăscut ca şi artistului. Dar primind în critică intuiţia, inspiraţia, nu o reducem oare iar la rolul criticii vechi, metafizice? Nu, deloc. Mai întâi pentru că luăm drept temelie ştiinţele, şi afară de acestea critica modernă se deosebeşte de critica trecutului prin metodă, prin scop, prin tot.

* De altmintrelea şi psihologia e numai o ştiinţă începătoare.



Fiindcă nu mai putem lungi acest articol, vom da un exemplu care va lumina uriaşa deosebire între critica explicatoare şi cea judecătorească. Am fost de o părere cu dl Maiorescu că critica judecătorească pierde din însemnătate cu cât se dezvoltă mai mult literatura şi, de la un timp, poate lipsi, fără a căşuna vreo pierdere. Critica modernă explicatoare, cu totul dimpotrivă, cu cât se dezvoltă literatura artistică, ajunge şi ea tot mai însemnată. În adevăr, să ne închipuim un popor la începutul dezvoltării sale literare. Literaţii de atuncea vor fi oameni simpli, ca talente, ca psihic; asemenea şi întocmirile sociale, mijlocul social în care se dezvoltă artistul primitiv e relativ simplu. Criticul care va trebui să ne facă analiza psihică a unui artist cu psihic foarte puţin complex ori analiza unui mediu social, simplu, nu ne va putea spune multe lucruri. Cu cât însă se dezvoltă literatura, cu atâta şi artiştii sunt mai dezvoltaţi, cu atâta şi psihicul lor e mai complex, cu atâta şi relaţiile sociale sunt mai complexe şi deci cu atâta şi lucrarea criticului e mai grea, mai complexă, mai folositoare. A ne da analiza psihologică a lui Musset, a ne da o analiză a mijlocului social din Franţa modernă e lucru pe cât de greu, pe cât de complex, dar şi pe atât de folositor. Acelaşi lucru trebuie să-l spunem în general despre toată lucrarea criticului modern. Aşa, noi am zis că una din problemele criticii moderne e analiza sentimentelor şi ideilor care au însufleţit pe artist în lucrarea sa, a simţămintelor şi ideilor ce vor fi sugerate prin creaţiunea artistică în concetăţenii artistului: analiza însemnătăţii sociale, educatoare, moralizatoare a lucrării artistice. Dar cu cât se dezvoltă societatea, cu atât se dezvoltă ideile şi simţămintele, cu atât ajung mai bogate, mai variate, mai complexe simţămintele şi ideile artistului şi deci şi simţămintele şi ideile ce sunt întrupate în creaţiunea sa. Analiza

însemnătăţii şi influenţei sociale a unei astfel de lucrări, într-o astfel de societate, e peste măsură de grea, dar şi peste măsură de importantă şi de folositoare. Critica dar se dezvoltă, capătă o însemnătate tot mai mare, ajunge tot mai folositoare, în acelaşi grad în care se dezvoltă societatea, literatura şi artistul. Cred că

această deosebire e îndestulătoare pentru a arăta şi deosebirea criticii moderne de cea trecută, şi relativa ei importanţă.

Ştiu, ori mai bine îmi închipui, că se vor găsi mulţi, poate chiar confratele Sphynx, care ne vor zice zâmbind: „Bine, e foarte frumos când ne vorbiţi de critica literară modernă, întemeiată pe ştiinţă de o parte, iar pe de alta pe un talent puternic intuitiv; dar de unde vroiţi să luăm asemenea critici, cine e cel care ar putea fi un Sainte-Beuve, un Taine ori un Brandes românesc?"

Întâmpinarea, mărturisim, e foarte adevărată. În adevăr, n-avem încă un Taine; dar n-avem nici un Musset ori Flaubert şi noi toţi care facem acum critică literară suntem numai locţiitorii aceluia care va şti să pună critica noastră la înălţimea la care a pus-o un Taine. Dar aşa cum suntem, nu ne e oare îngăduit să ne călăuzim de un metod ştiinţific, odată ce-l vom şti adevărat? Se înţelege, n-avem un Taine, dar nu e mai puţin adevărat că critica noastră, îndreptată pe calea modernă, poate să aducă mare folos. Dacă critica nu ne va da o ţesătură complexă şi fină care să lege opera literară cu artistul; dacă nu ne va da figura artistului în toată mărimea ei, poate însă să ne lămurească unele din împrejurările principale care au avut înrâurire asupra unei opere artistice, ceea ce poate să aducă lumină în privinţa acestei opere, lucru iarăşi foarte însemnat pentru istoricul viitor al literaturii române. Dacă nu putem să dăm un tablou întreg al mijlocului social şi să lămurim cum şi în ce chip acest mijloc a înrâurit asupra operei artistului, vom putea însă arăta înrâurirea cutărui ori cutărui factor social asupra artistului. Acesta e însă un lucru pe atât de folositor pentru contemporanii noştri, pe cât e de însemnat pentru istoricul viitor al României. În aceeaşi vreme, polemica critică îşi va schimba caracterul, învârtindu-se pe lângă chestii generale, ştiinţifice şi sociale, dar nu pe lângă chestia titlurilor ce trebuie să dăm artiştilor. Între alte foloase, schimbarea direcţiei criticii noastre va avea de urmare nimicirea spiritului de cumetrii şi de cârdăşii literare, şi acest rezultat pe cât e de însemnat, e tot pe atâta de folositor.


* * *

Sunt încă două chestii în privinţa cărora am vroit să ne înţelegem cu confratele nostru de la România liberă. Dlui Sphynx pare că nu-i place obiceiul unora de a critica pe un scriitor de ai noştri făcând citaţii din maeştrii străini, pomenind, cu prilejul unui artist mediocru ori puţin talentat, artişti celebri şi geniali ca Dante ori Shakespeare. Confratele nostru are dreptate dacă e vorba de exageraţiile de râs în care cade, de pildă, criticul de la Naţiunea cu care dl Sphynx face polemică. Acest critic are în adevăr patru citaţii foarte ciudate. Aşa, spre a spune că a cugeta e greu, domnul citează pe filozoful Schopenhauer. Mâine vrun alt critic, pentru a spune că omul umblă cu picioarele, va zice: „Omul umblă cu picioarele, cum a zis un mare filozof" etc. Într-un cuvânt, suntem de o părere cu Sphynx, dacă e vorba de criticul de la Naţiunea. Nu vom fi însă deloc de o părere, dacă d-sa ar vroi să generalizeze, osândind în general citaţiile şi pomenirea de nume mari, când e vorba de scriitorii noştri puţin însemnaţi. Dl Delavrancea a scris o critică în Lupta literară şi, întrucât e vorba de analiza amănuntelor şi tehnicii poeţilor despre care trata Delavrancea,

critica era cât se poate de bună. În această critică în care se vorbeşte de Veronica Micle, de Scrob etc., dl Delavrancea a citat pe Dante, pe Heine etc. Dl Scrob şi Dante! Nu e prea curios? Şi cu toate acestea dl Delavrancea a avut deplină dreptate. Literatura noastră se dezvoltă sub înrâurirea literaturilor europene. De ce dar, pe de o parte, n-am cerceta cam ce înrâurire a cutărui maestru străin se oglindeşte într-un scriitor al nostru şi, pe de altă parte, de ce n-am arăta exemplele mari scriitorilor noştri, fie ei oricât de mici? Nouă nu ni se părea nici pretenţios, nici de râs lucru dacă un scriitor d-al nostru cu puţin talent ar avea năzuinţa să ajungă un Shakespeare. Nu-i pretenţie de râs a vroi să fii un Shakespeare, ci de râs e credinţa că ai ajuns a fi un astfel de geniu, când nu-i ajungi nici la glezne; ambiţia însă de-a ajunge un Shakespeare e o ambiţie aleasă, înaltă. De ce dar un critic, vor-

bind scriitorilor noştri, să nu le arate exemple mari din străinătate? Bineînţeles că toate acestea trebuie să aibă rostul lor; în această privinţă suntem de-o părere cu dl Sphynx.

A doua chestie în care nu suntem de părerea dlui Sphynx e clasificarea scriitorilor în grupe ori şcoale. Dl Sphynx este contra înregimentării scriitorilor în cutare sau cutare şcoală. Se înţelege, dacă este iarăşi vorba de criticul de la Naţiunea, care găseşte o şcoală flaubertistă, una maupassantistă etc., apoi suntem de aceeaşi părere. Dar dl Sphynx pare a generaliza duşmănia împotriva clasificării ori cel puţin protestează în ceea ce priveşte pe Delavrancea. Înşirând tot ce a scris talentatul şi simpaticul nostru nuvelist, dl Sphynx zice: „Dacă odată cu înşirarea acestei varietăţi de subiecte voi mai spune că multe din aceste bucăţi îşi au limba lor proprie şi un fel de construcţie de frază particulară, s-ar mai putea susţine că Barbu e de cutare şcoală etc?“ S-ar putea şi chiar trebuie susţinut, şi iată de ce: Dacă se crede că un scriitor, un talent literar, o operă literară e un dar dumnezeiesc, e ceva căzut din cer, atunci de bună seamă orice împărţire în şcoli, orice clasificare e absurdă. Acuma însă, când critica modernă socoteşte un talent literar, o operă literară ca un product al unor împrejurări anumite ca şi oricare alt product, chestiunea se schimbă. După cum în zoologie întrebuinţăm clasificarea, aşa putem şi trebuie s-o întrebuinţăm şi în literatură.

Nici felurimea celor scrise de Delavrancea, nici faptul că nu se aseamănă în totul cu cutare ori cu cutare scriitor n-ar fi un argument pentru critică de a nu-l clasa într-o grupă ori în alta, într-o şcoală ori în alta.

Turgheniev a scris şi din viaţa de la ţară, şi din viaţa de oraş, din viaţa aristocraţimii, din a ţărănimii, din a studenţimii, a scris şi bucăţi de teatru, şi chiar o poemă în versuri, şi cu toate acestea toţi îl numără în şcoala naturalistă. Victor Hugo a scris romane, tragedii, drame, poezii lirice şi ce n-a mai scris, şi cu toate acestea toţi îl pun în şcoala romantică. Între Turgheniev, Tolstoi,

Dickens, George Eliot, Flaubert e deosebire colosală, cu toate acestea îi clasăm pe toţi în şcoala naturalistă, după nişte semne esenţiale, comune tuturor. Aşa, între şoarece şi elefant e deosebire foarte mare, şi totuşi pe amândoi îi punem între mamifere. Clasificarea în literatură are acelaşi înţeles şi aceeaşi însemnătate ca şi clasificarea în zoologie.

Nu natura face clasificaţii, ci omul. Natura a produs fiinţe vieţuitoare, noi le împărţim în vertebrate, artopodare, moluşte etc.; le împărţim pentru a putea mai uşor pricepe fenomenele naturii.

Tot aşa în literatură. Ni se va spune poate că clasificarea e departe de a fi ajuns la acea exactitate la care a ajuns în zoologie

ori în botanică. Foarte adevărat. În această privinţă n-avem nimica
de zis, clasificarea în literatură e încă pe cât se poate de primitivă;
e tot aşa de puţin exactă şi clară ca şi clasificările ce se
făceau odinioară în zoologie.
Dar acest fapt arată numai trebuinţa, dorinţa noastră de a
ajunge la clasificări mai perfecte, iar nicidecum că nu trebuie să
ne folosim de clasificarea de acuma până la alta mai bună.
Ar fi tot aşa de neraţional dacă un zoolog vechi ar fi respins
orice clasificare, sub cuvânt că va veni vremea când va fi o clasificare
mai bună; ori dacă un zoolog modern ar spune că nu trebuie
să întrebuinţăm deloc clasificarea modernă, sub cuvânt că
după vreo două veacuri vom avea o clasificare mult mai desăvârşită.
De aceea orice ştiinţă începe mai bine cu o clasificare cât de
nedesăvârşită, decât fără nici o clasificare.
A clasifica e o nevoie a conştiinţei omeneşti. Ar fi de prisos să
adăugăm că şi noi simţim şi suntem nemulţumiţi de imperfecţia
clasificaţiilor de astăzi, care de multe ori n-au alt izvor decât fantezia
criticului; dar în acelaşi timp pricepem şi necesitatea absolută
a grupărilor şi a clasificaţiilor. N-am putea să terminăm mai bine
aceste câteva cuvinte despre critica modernă, decât citând frumoasele
cuvinte ale lui G. Brandes despre spiritul criticii care a
pătruns poezia modernă, romanul şi critica propriu-zisă, despre

spiritul critic al veacului în general şi din care critica literară e
numai o parte mică, dar destul de însemnată.
„Critica, adică darul de a trece peste marginile primitive ale
caracterului său propriu, ajutat de darul unei simpatii neunilaterale,
a fost o însuşire de căpetenie a celor mai mari poeţi ai
veacului nostru.
Astfel a înţeles critica Emile Montégut, care a numit-o geniul
mezin între spirite. „Critica – zice el – este a zecea muză. Cu
dânsa era căsătorit în taină marele Goethe. Ea a făcut din el
douăzeci de poeţi. Care-i temelia literaturii germane, dacă nu critica?
Poeţii englezi de astăzi ce-s? Critici emoţionaţi. Ce este nobilul
Leopardi al Italiei? Un critic înflăcărat. Din toţi poeţii noi,
numai Byron şi Lamartine n-au fost critici, şi de aceea au fost
lipsiţi de varietate şi au ajuns atât de monotoni“. Dacă luăm critica
într-un înţeles mai larg şi mai propriu, atunci cade această din
urmă mărginire. Căci ca însuşire de a supune realitatea la o cercetare,
tot ea a fost puterea care a inspirat pe cei mai mari lirici
ai veacului. Ea este inspiratoarea lui Victor Hugo, a lui Byron, a
lui George Sand, ca şi a lui Lamartine. Îndată ce poezia încetează
de a sta închisă la ideile şi la viaţa lumii contemporane, îndată ce
poeţii lirici-dramatici se prefac în organe ale ideilor, se simte un
element viu în poezia lor critică. Ea a făcut pe Hugo să scrie „Les
châtiments“ şi pe Byron „Don Juan“. Ea arată spiritului omenesc
drumul. Ea îngrădeşte drumul şi-l luminează cu facle. Ea deschide
drumuri noi şi închide pe cele vechi. Căci critica mută munţii
din loc, ea calcă sub picioare toate înălţimile uriaşe ale autorităţii,
ale prejudiciilor, ale puterii fără idei şi ale tradiţiunii moarte.“

## TENDENŢIONISMUL ŞI TEZISMUL ÎN ARTĂ *

Mărturisesc, îmi pare bine şi îmi pare rău totodată de prilejul
ce mi-a dat dl Roman, să vorbesc despre mine însumi. Îmi pare
rău, pentru că voi fi nevoit să vorbesc despre persoana mea, lucru
ce aş fi dorit să nu fac, îmi pare însă bine, pentru că astfel
voi putea desluşi unele puncte din articolele mele.
Şi acuma trec la chestie.
Dl Roman zice că nu se uneşte în totul cu mine în privinţa artei,

însă e foarte departe de a lămuri în ce şi cum; e aşa de puţin desluşit, încât mărturisesc că n-am putut pricepe în totul ce vrea să spună d-sa. Chiar la începutul broşurii, d-sa arată deosebirea între noi astfel: „D-sa (adică eu) pune ideea socială pe planul întâi, iar arta pe al doilea. Aice ne deosebim... Literatura însă, şi în special poezia, după părerea noastră, trebuie să rămâie în primul loc artă“. Mai departe, d-sa zice că e tot aşa de rău a avea economişti poeţi, ca şi poeţi economişti. Ce înţelege oare prin aceste fraze? Să fi înţelegând că e rău a scrie în versuri un tratat de economie politică? Dacă despre aceasta-i vorba, suntem de aceeaşi părere, şi aş dori mult să mi se arate unde şi când am spus eu asemenea prostie. Poate însă dl Roman e împotriva tendinţelor sociale exprimate în poezie? Aşa se pare; dar atunci

* Sub acest titlu tipăresc aici o parte dintr-un articol mai mare, publicat în Contemporanul, sub titlul următor: Direcţiunea Contemporanului. Îl tipăresc, pentru că paginile acestea îmi par că explică mai bine teoria literară cuprinsă în acest volum. Partea ce mai rămâne din articolul citat va intra în volumul al doilea. Articolul din Contemporanul a fost publicat ca răspuns la o broşură a dlui I. N. Roman.



de ce apără cu atâta foc pe Eminescu, umblând a dovedi că în poeziile lui are tendinţe liberale, progresiste? În cele câteva pagini unde e vorba despre mine dl Roman zice: „Greşeala dlui Gherea este că nu face deosebirea între util şi poetic, pe care o face H. Spencer...“ Mai departe, dl Roman îmi ţine o lecţie despre faptul că poate să fie un lucru foarte folositor, fără a fi poetic. Am mai spus că niciodată nu mi-a trecut prin minte să amestec economia politică cu poezia; acum, pot să adaug că de mult ştiu aceasta, de mult, foarte de mult ştiu că unele funcţii fiziologice, care-s foarte folositoare, sunt totodată cu desăvârşire nepoetice. Mai departe. Dl Roman zice că legislaţia poate să fie foarte progresistă, dar nu poate să dea material poeziei, iar şi mai departe, aseamănă pe poet c-o albină care ne dă lucruri dulci, şi zice: „Ce ne pasă nouă de unde le ia?“ Mai întâi, aceste fraze – ca şi toată partea în care dl Roman atinge teoriile estetice, cum e: legătura între idei în general şi în special între ideile sociale cu arta – sunt foarte puţin limpezi la dl Roman. Al doilea, d-sa nu m-a înţeles bine, cel puţin nu m-a înţeles cum aş dori să fiu înţeles. Poate că sunt şi eu de vină, de vreme ce nu m-au înţeles şi alţii, afară de dl Roman: se vede că n-am desluşit destul de bine părerile mele. Dar am şi eu o apărare: am scris încă prea puţin; nu numai că n-am spus „tot“, după cum cu drept cuvânt zice dl Roman, dar am spus foarte puţin, şi ce-am spus n-am spus complet. Chestiile literare, estetice sunt aşa de încâlcite, aşa de complexe, încât e foarte firesc lucru să nu poţi să le lămureşti cu desăvârşire. Voi împlini această lipsă pe cât îmi va fi cu putinţă. Nu voi putea însă să dau toate lămuririle în acest articol; ce va mai rămânea, voi spune altă dată.

* * *

Iată, în câteva cuvinte, cam ce am scris eu până acuma în privinţa artei şi ce mi-a părut destul de desluşit.

Omul în general, deci şi artistul, e un product al împrejurărilor cosmice (mijlocul natural) pe de o parte, iar pe de alta al îm-



prejurărilor sociale (mijlocul social). Toate manifestările spiritului omenesc în general, deci şi cele artistice, sunt condiţionate prin organizaţia fizică, nervoasă, sufletească a artistului. Însuşi artistul e format de către mijlocul natural şi social ce-l înconjoară. Toate producţiunile artistice (vorbim de artă, nu de mâzgălituri ori de falsificarea artei) se reduc, la urma urmei, la înrâurirea mijlocului natural şi a celui social. O impresie făcută de mijlocul

natural, de pildă un răsărit de soare ori o idee socială, cum este
iubirea de oameni sau iubirea către femeie, nu va ieşi de la poet
întocmai cum a intrat. Impresia va găsi o sumă de impresii adunate,
o sumă de idei, va găsi un sistem nervos deosebit, care la
naşterea artistului cuprindea posibilitatea dezvoltării şi creării
artistice. Creaţia artistului va fi un product al combinaţiilor acestor
factori feluriţi, dar toţi aceşti factori – cum e grămădirea
de impresii în sistemul nervos, adunarea de idei etc. – vin ori de
la mijlocul natural, ori de la cel social. Deci, cum am zis, creaţiunea
artistică, la urma urmei, este pricinuită de înrâurirea mijlocului
natural şi social, şi mai ales acest din urmă are înrâurirea hotă
râtoare, el e cel de căpetenie. Chateaubriand, pentru a ne da
icoana măreaţă a naturii sălbatice, a trebuit să meargă în America
şi să vadă acolo pe loc minunata vegetaţie, tocmai unde e mai
sălbatică şi mai frumoasă. Descrierea fierbinte, înfocată, a naturii
şi a iubirii în René, e efectul unui temperament nervos, fierbinte
şi bolnăvicios totodată; ideile reacţionare ale scrierilor lui sunt
pricinuite de revoluţia franceză care a desfiinţat nobilimea, a
omorât pe fratele lui şi l-a surghiunit pe însuşi artistul. Ideile religioase-
bigote, prin care se caracterizează, se datoresc educaţiei
excesiv de religioase, aproape unei nebunii, care se observă la toţi
membrii familiei Chateaubriand, o manie care a făcut pe sora lui
să intre la mănăstire în floarea tinereţii; şi e de notat că pe sora
aceasta o iubea el cu pasiune. Lirismul pesimist şi deznădăjduit
al lui Leopardi se explică prin constituţia lui fizică peste măsură

de bolnăvicioasă, pe de o parte, iar pe de alta prin un complex de
influenţe sociale. Şi aşa-i întotdeauna. Dacă uneori nu putem găsi,
în unele privinţe, o legătură de cauză între mijlocul social şi cel
natural şi creaţiunea artistului, pricina poate fi că ştiinţa nu-i
îndestul de dezvoltată în această privinţă; pricina poate fi a instrumentelor
de cercetare, care în materie de artă şi de psihologie
sunt încă puţin perfecte, şi în sfârşit vina poate fi a criticului
care nu ştie a se folosi îndeajuns de ştiinţă şi de mijloacele de
cercetare ce le are azi la îndemână. Dar că asemenea legături
există e mai presus de îndoială. Artistul ne dă numai ceea ce
primeşte şi nu poate să ne dea decât din ceea ce primeşte. În lanţul
nesfârşit al cauzelor şi efectelor din universul nostru, cauza se
schimbă cu efectul şi ceea ce a fost azi cauză, mâine e efect. Aşa
şi cu arta. Efect al mijlocului social, ea la rândul ei lucrează asupra
acestui mijloc. Pesimismul deznădăjduit şi bolnăvicios al lui
Leopardi, care e productul (pe cât e vorba de cauze sociale)
suferinţelor nenumărate ale societăţii, înrâureşte şi el asupra
societăţii. Ideile reacţionare religioase ale lui Chateaubriand, datorite
întâi şi întâi revoluţiei franceze, au avut înrâurire asupra
revoluţiei, pe de o parte dând curaj reacţiunii monarhiste, pe de
alta aprinzând curajul şi ura revoluţionarilor. Societatea sugerând
anumite idei şi sentimente artistului, creaţiunea artistului, caracterizată
prin idei şi sentimente sugerate de societate, va sugera
societăţii, la rândul ei, idei şi sentimente în armonie cu cele
primite.
Acestea sunt, în câteva cuvinte, tezele pozitive şi esenţiale care
mi-au părut că ies lămurit din cele spuse de mine. Din aceste baze
fundamentale iese tot ce am spus până acuma în privinţa teoretică
literară. Asupra acestor câteva chestii fundamentale, cei care
vor să mă critice trebuiau să-şi îndrepte privirea. Dacă ar dovedi
că aceste premise sunt false, atunci, desigur, foarte multe din cele
ce am zis sunt false; dacă însă se vor uni cu mine în privinţa aces-

tor premise (şi cred că ar fi greu pentru cineva să nu se unească),

atunci şi deducţiile mele sunt adevărate. Aceste toate sunt bineînţeles cu desăvârşire nepotrivite cu tezele esteticii vechi, cu tezele esteticii metafizice. După acea estetică, arta nu-i un product, ci un dar dumnezeiesc, un lucru supranatural, care stă deasupra şi în afara societăţii. Bineînţeles că o mulţime de fenomene, de fapte artistice sunt altfel explicate de o teorie, şi altfel de cealaltă, uneori în mod cu totul opus.

Dl Roman, după cum se vede, face parte, după credinţele sale literare, din şcoala modernă, însă, ca foarte mulţi alţii, nu şi-a explicat lămurit o mulţime de chestii literare, estetice, şi de aceea le explică tot metafizic. Cu alte cuvinte, deşi de şcoală nouă, tot amestecă credinţe şi consideraţii vechi.

Dreptatea ne sileşte să spunem că mai toţi literaţii noştri fac aşa. Plecând de la premisele fundamentale, înşirate în câteva cuvinte mai sus, putem foarte bine să luminăm acele câteva chestii foarte însemnate pe care le ridică dl Roman şi care, după d-sa, îl deosebesc de mine. Aşa e, de pildă, chestia folositorului în artă. Estetica metafizică se răscoală împotriva întrebuinţării cuvintelor folositor şi vătămător. „Folositor şi vătămător sunt cuvinte bune de întrebuinţat, când e vorba de tingiri ori de rachiu. Tingirea e folositoare şi rachiul vătămător: dar arta, un dar ceresc, arta, floarea şi podoaba vieţii, e prea sus pentru ca să fie întrebuinţate, şi faţă cu dânsa, vorbele noastre negustoreşti: folositoare ori vătămătoare“, ziceau şi zic cu indignare vitejii apărători ai Madame feu l’esthétique* , după expresia scriitoarei Barbe Gendre.

Alţii, mai transigenţi, sunt gata să spuie că arta e folositoare, dar totuşi, şi după dânşii, ea rămâne o categorie metafizică, prin aceea că e numai folositoare. După ei, arta nu poate să fie decât folositoare, a-i zice vătămătoare ar fi o ocară. După noi, însă, e cu totul altmintrelea. Arta e un product, e o manifestare ca ori-

* Răposata doamnă estetica (n. ed.).



care alta a spiritului omenesc şi ca atare poate să fie ori folositoare, ori vătămătoare. Odată ce este exprimatoarea ideilor şi sentimentelor omeneşti, însuşirile ei atârnă de ideile şi sentimentele ce va exprima. Ea poate să exprime idei şi sentimente sănătoase, şi în acest caz e folositoare; poate să fie exprimatoare de idei şi sentimente rele, şi în acest caz e vătămătoare.*

Toţi cititorii noştri, fără excepţie, sunt desigur pe deplin convinşi că liberarea de sub jugul străin... e un lucru sfânt. Un poet care, în versuri înflăcărate, va pleda pentru această liberare, va face o lucrare poetică folositoare; dimpotrivă, un poet care va cânta robirea naţiunii, va face o creaţiune artistică vătămătoare.

Dacă dl Roman ar fi vrut să combată ideile mele în privinţa folositorului şi a artei, ar fi trebuit să arate că arta e mai-nainte de toate artă şi e neatârnată de însuşiri ca folositor şi nefolositor; dar nu să-mi spuie că sunt lucruri folositoare care nu-s poetice, ori să mă înveţe că matematicile şi poezia nu-s acelaşi lucru, ca şi cum eu aş fi zis vreodată o astfel de prostie.

Pentru acei care vor înţelege mai adânc premisele teoretice expuse mai sus, se va lămuri foarte bine şi chestia ideilor sociale în artă, ori mai bine chestia atât de mult discutată: „tendinţa în artă“, „arta tendenţioasă“. Această chestie a ajuns adevărata gogoriţă a esteticilor metafizici şi cu toate acestea nouă ne pare foarte lămurită. În adevăr, dacă o creaţiune artistică e rezultanta înrâuririi mijlocului natural şi social, dacă artistul ne dă ceea ce au pus în el mijlocul natural şi cel social, creaţiunea lui va exprima tendinţele mijlocului ce-l înconjoară; creaţiunea artistului va exprima, într-un fel ori în altul, tendinţele epocii în care trăieşte,

ale societăţii în care trăieşte. Deci, artă fără tendinţă nici nu poate să fie. Artă fără tendinţe n-a existat, nu există şi nu va exista. Căci dacă arta va atinge viaţa socială, va exprima tendinţe so-

* În această privinţă, vezi articolul meu Către dl Maiorescu.



ciale. Bineînţeles, o poezie ce descrie un asfinţit de soare nu exprimă tendinţele sociale ale unei epoci; dar noi nu prea cunoaş tem poeţi mari care să se fi îndeletnicit numai cu descrieri de răsărituri şi de apusuri de soare. Poeţii mari, în toate timpurile şi la toate popoarele, au exprimat idei mari sociale, şi cu cât au fost mai mari, cu atâta mai deplin au exprimat ei tendinţele epocii şi ale poporului. Eschil, Homer, Sophocle, Dante, Leopardi, Byron, Shelley, Musset, Victor Hugo, Goethe etc. n-au fost oare geniali exprimatori ai tendinţelor sociale ale poporului lor, ale epocii lor?

E peste putinţă a face între idei şi tendinţe şi artă o deosebire atât de mare încât să zicem că ideile sociale au câmpul lor bine mărginit, iar arta de asemenea are pe al ei, după cum ne spune dl Roman (pag. 12). Ideile şi tendinţele sociale sunt chiar sângele cald şi hrănitor care nutreşte şi face vieţuitor organismul numit artă. A spune că ideile şi tendinţele sociale sunt ceva cu totul deosebit de artă este tot aşa cum ai zice că sângele e ceva cu totul străin de organismul omenesc.

Dar dacă arta în general şi poezia în special (despre poezie e mai ales vorba în scrierea dlui Roman) exprimă ideile şi tendinţele sociale, atunci se naşte întrebarea: care sunt anume tendinţele ce pot şi chiar trebuie să fie exprimate în artă, şi de nu cumva sunt unele idei şi tendinţe sociale, care nu merită deloc, care chiar din firea lor nu pot să fie exprimate în poezie? Aici e miezul chestiei. Cu ideile mari sociale introduse în poezie se repetă acelaşi lucru ca şi cu toate ideile mari. Cine nu ştie ce s-a întâmplat până acuma cu toate ideile mari religioase, filozofice, economico-sociale? La ivirea lor, ele sunt huiduite, luate în râs, clevetite din felurite pricini. Unii oameni, chiar inteligenţi, fac aceasta din interes, alţii o fac din nepricepere, alţii de frică: “Părinţii părinţilor noştri au crezut aşa, doar n-au fost ei mai proşti decât noi“. De la început ideea nouă e sprijinită numai de câţiva oameni mai îndrăzneţi, care de multe ori plătesc asemenea îndrăzneală cu



viaţa lor. Câte puţin însă ideea îşi face drum, adevărul câştigă teren, câte puţin ideea cea nouă ajunge şi ea idee ortodoxă, un stâlp al societăţii, pentru ca, rezemaţi de acest stâlp, cei interesaţi, nepricepuţi, fricoşi şi neputincioşi să strige iarăşi contra altei idei noi şi îndrăzneţe.

Cam acelaşi lucru se întâmplă şi cu ideile noii estetici, se întâmplă şi cu tendinţele sociale introduse în artă. Pe un poet mare, novator îndrăzneţ care arată admirabil o idee mare socială, pe un aşa poet îl întâmpină huiduielile şi strigările că el pângăreşte arta, că arta e ceva prea sus pentru ca să fie amestecată cu de ale vieţii, că pentru aceasta există jurisprudenţă, economie etc. După o vreme însă, oricare idee ajunge foarte poetică, îşi capătă dreptul de cetăţenie în poezie, se preface într-o armă împotriva tendinţ elor şi ideilor noi. Când vitejii artei pentru artă, ai artei pure, ai artei care e mai presus de toate, şi mai înainte de toate artă, când aceşti viteji încep să strige în contra ideilor şi tendinţelor sociale introduse în artă, pretinzând că ea trebuie să rămâie cu totul în afară de lupta ideilor şi a tendinţelor sociale, ei nu ştiu ce vorbesc.

Adevărul este că ei nu-s, în general, împotriva ideilor şi tendinţelor sociale în poezie — aceste idei şi tendinţe fiind sângele

cald al poeziei –, ci sunt împotriva unor anumite idei şi tendinţe.
Dacă ei strigă împotriva tendinţelor sociale în general în poezie, apoi strigă fie din nepricepere, fie din interes. Când genialele versuri ale lui Shelley au căzut asupra Engliterei ca o lavă topită, chemând la viaţă pe cei dezmoşteniţi, ce strigăt de ură şi de turbare! Între alte clevetiri a fost şi aceea că versurile lui Shelley pângăresc arta prin introducerea unor idei care au alt câmp de luptă... Estetici curaţi s-au făcut mai ales acei ale căror privilegii au fost ameninţate prin acest potop de geniale şi înfocate versuri.
A trebuit mai bine de-o jumătate de veac până ce critica să înceapă, în sfârşit, a mărturisi că Shelley e cel mai mare poet englez din veacul nostru, că e mai presus de Byron şi în unele privinţe

ajunge pe Shakespeare* . Trebuie să spunem însă un adevăr, că în cuvintele antitendenţioşilor în privinţa poeziei se cuprinde şi o parte de adevăr, câtă vreme ei luptă în contra tezismului (pe dată vom vedea cum pricepem acest cuvânt), confundându-l cu tendinţa socială a artei.
De altă parte, şi apărătorii tendinţelor sociale în artă nu lămuresc destul deosebirea cea mare ce există între tendenţionism şi tezism. Voi stărui să explic aici pe scurt această deosebire. De la început însă, trebuie să mărturisesc că vorbele tezism şi tendenţ ionism le întrebuinţez arbitrar. În limba obişnuită, aceste vorbe sunt întrebuinţate chiar în acelaşi înţeles. Şi drept vorbind, n-aş dori deloc să introduc nici cuvinte noi, nici să iau un cuvânt într-un înţeles neobişnuit. Dar ce vreţi să fac? Am în capul meu două şiruri de idei bine deosebite, dar pe care publicul le amestecă, nu le distinge, încât pentru oricare din amândouă întrebuinţ ează, la întâmplare, ori vorba tendenţionism, ori tezism.
Cum am spus, pentru mine aceste două serii sunt foarte deosebite, sunt deci nevoit să dau fiecăreia din ele o numire, fie chiar cu primejdia de a aduce oareşicare încurcătură în mintea cititorilor. De altmintrelea eu nu ţin la cuvinte, ţin numai să se facă bine deosebirea între aceste două serii de idei, şi dacă mi se vor da nume mai potrivite, le voi primi cu plăcere. Cu alt prilej voi lămuri, în toată întinderea ei, pe larg, deosebirea adâncă dintre tezism şi tendenţionism; aici voi spune numai câteva cuvinte, dar care, cred, vor fi destul de lămurite.
Una din trăsăturile caracteristice ale teziştilor este că ei cred că însuşirea artistică (aşa iese din vorbele lor) nu se deosebeşte de însuşirile intelectuale în general. În polemica lor împotriva metafizicilor, care socot arta ca ceva dumnezeiesc, supranatural, pentru a arăta că arta e o însuşire ca oricare alta, un rezultat al dezvoltării nervoase, teziştii au căzut în greşeala contrară (cum
* Vezi Swinburne în prefaţa dramei lui Shelley, Cenci.

se întâmplă aşa de des în polemică), ajungând până la a spune – lucru absurd – că însuşirea artistică nu se deosebeşte prin nimic de însuşirea de-a învăţa aritmetica. Astfel, ar urma că, după cum toţi oamenii (nu ţinem seamă de idioţi) pot să înveţe cele patru reguli, tot astfel toţi ar putea fi poeţi. Ei nu spun aceasta lămurit, dar aşa reiese negreşit dacă scoatem încheieri logice din cuvintele şi premisele lor. După noi însă, e cu totul altceva. Deşi noi considerăm însuşirea artistică nu drept ceva supranatural, ci ca un lucru foarte firesc, rezultat necesar al dezvoltării nervoase, totuşi această însuşire nervoasă, specială, o credem de un tip mai înalt. După cum toate rasele omeneşti sunt rase omeneşti, iar rasa albă e de un tip mai înalt; tot aşa un artist mare e om ca toţi oamenii, dar de un tip superior. Nu fiecare om poate să se facă poet, şi vorba că poeţii se nasc este un adevăr ce nu trebuie

tăgăduit. Un poet mare, la naşterea lui, are un sistem nervos fin,
de un tip mai înalt. Un căţel şi un copil la naştere sunt deopotrivă
de proşti, însă copilul prinde putinţa de-a ajunge om; iar căţelul,
fie pus în orice împrejurări, tot câine se face. Aşa este cu Stan şi
Bran faţă cu Goethe. Goethe la naşterea sa cuprindea putinţa de
a fi poet mare. Împrejurările vieţii, creşterea au hotărât direcţia
poeziei lui, precum şi cuprinsul etc.; însă repetăm, Goethe la
naşterea sa era un geniu, pe când Stan şi Bran, oricare ar fi
împrejurările în care vor trăi, vor rămânea tot oameni de rând.
Dacă însuşirea artistică am voi să o comparăm cu însuşirea
matematică, ar trebui să comparăm pe Goethe cu Leibnitz, Newton
ori Euler. Goethe şi Newton au fost tipuri mai înalte ale
dezvoltării omeneşti, dar unul într-o ramură şi altul în alta.
Această deosebire între noi şi tezişti va fi de ajuns pentru a
face să fie pricepută deosebirea cea mare ce trebuie să fie între
aprecierile noastre şi ale teziştilor. Pentru tezişti, un artist, poet
de pildă, poate după o teză dată (de aceea îi numim tezişti) să
scrie orice, azi o odă unui monarh, mâine o odă republicii; artistul
e un meşteşugar, se aseamănă cu tâmplarul, care face azi un

tron pentru rege, iar mâine poate face, pentru preşedintele rebublicii.
În această privinţă teziştii, deşi pleacă de la un punct de
vedere deosebit decât metafizicii, ajung la aceleaşi încheieri, fie
din pricina că şi unii, şi alţii au temelie greşită, fie pentru că
extremele se aseamănă. În adevăr, după metafizici, obiectivişti
absoluţi în artă, după metafizicii care cred arta un dar dumnezeiesc,
căzut din cer şi neatârnat de împrejurările materiale ale vieţii,
artistul poet poate de asemenea azi să facă o odă minunată regelui,
mâine un cântec revoluţionar. Plecând de la două puncte de
vedere deosebite, dar amândouă greşite, metafizicii şi teziştii ajung
unii şi alţii la aceeaşi încheiere greşită, că artistul poet e neatârnat
de mijlocul ce-l înconjoară şi, după voinţă, poate să creeze în
orice fel. Cititorii ştiu că, după părerea noastră, creaţiunea poetului
e condiţionată negreşit de mijlocul natural şi de cel social.
Aceste câteva cuvinte le credem destule pentru a arăta deosebirea
ce este între tezişti şi noi. Cele ce urmează vor lumina chestia
şi mai bine. Când dl Roman ne învinuieşte că amestecăm economia
politică şi poezia, apoi ne învinuieşte tocmai pentru că ne
crede tezişti în înţelesul de mai sus, lucru de care să ne ferească
Dumnezeu. Dar neavând dreptate în privinţa mea, are dreptate
în general când se rosteşte împotriva tezismului. Când ne vorbeşte
însă de neamestecarea ideilor sociale în artă, când vorbeşte de
arta care trebuie să fie mai înainte de toate artă, atunci vorbeşte
ca metafizic şi, în adevăr, cum am văzut, e mai aproape de tezişti
decât suntem noi. Încurcătura se naşte de acolo că dl Roman nu
ştie să deosebească tezismul de tendenţionism; se naşte şi de acolo
că d-sa, deşi din şcoala literară modernă (lucru pe care îl constată
m cu multă plăcere), tot nu s-a lăsat de câteva păcate
metafizice.
Dl Roman ridică, după cum am zis, mai multe chestii foarte
însemnate din unele puncte de vedere, de ce deci nu m-aş folosi
de acest prilej, pentru a-mi spune şi cuvântul meu? Cititorii —
care s-au convins din cele spuse până aici că nu combatem pe dl

Roman, ci căutăm a lumina câteva chestii literare, atât de
încâlcite, din nefericire, — vor urma înainte acest articol, dândumi
dreptate dacă o voi avea, arătându-mi că n-am dreptate dacă
nu voi fi având. A mă lumina pe mine şi a lumina pe alţii, altă
dorinţă n-am.
* * *

Dl Roman caracterizează direcţia literară de care mă ţin şi pe care aş dori s-o aibă literatura română. În privinţa caracterizării n-am avea nimica de zis, dacă unele cereri ale noastre nu le-ar fi priceput cam altfel decât am fi vroit. Aşa, d-sa ia cuvintele noastre parcă ar fi nişte reţete ce le dăm artei în genere, şi poeziei în special. După d-sa, eu cer poeziei să glorifice viitorul, cer să cânte pe femeia cetăţeană etc. E foarte adevărat, dacă vorbele mele ar fi luate într-un înţeles mai larg, şi nu tezist, cum pare că le-a luat dl Roman; e adevărat că am zis poeţilor: „Cântaţi în femeie, nu numai pe amantă, dar şi pe cetăţeană"; însă mai de demult, în articolul despre dl Maiorescu, am zis şi am răszis, am stăruit şi chiar am sfârşit acel articol, spunând poeţilor următoarele cuvinte: „Umpleţi-vă inima şi sufletul, oricât de largi ar fi ele, cu cele mai înalte sentimente şi idealuri, cu cea mai înaltă morală a veacului vostru – şi opere însemnate, educatoare şi moralizatoare veţi produce". Din tot ce am scris, nu din cutare ori cutare loc, urmează că noi nu dăm nici o reţetă ori teză după care cerem să scrie poeţii, ci dorim ca poetul să se pătrundă, până în cele mai mari adâncuri ale sufletului său, de o idee sau un sentiment mare, şi numai atunci să scrie. Pe un poet care e pătruns de o idee contrară cu ale noastre, negreşit nu l-am sfătui să scrie aşa cum near plăcea nouă. Dacă un poet talentat mi-ar face cinstea să mă întrebe despre ce să scrie, i-aş răspunde următoarele: „Zi, poete, aceea ce îţi arde sufletul, ce face inima ta să bată cu durere ori cu bucurie, ce îţi arde şi-ţi istoveşte creierii, ce te face să visezi

cu ochii deschişi, ca astfel versul tău să sugereze în omenire aceleaşi sentimente şi gânduri, care te muncesc şi te istovesc; dar tocmai fiindcă sentimentele şi gândurile ce te muncesc, urile şi simpatiile tale vor fi aţâţate în cititorii tăi, caută de te pătrunde de cele mai înalte, de cele mai sublime idei şi sentimente ale veacului, ca astfel să fii nu numai poet mare, dar şi un mare cetăţean". Cred că e foarte departe de la aceste cuvinte până la teze şi reţete.

Al doilea punct, în care asemenea nu ne-a înţeles după cum am dorit, e următorul: dl Roman, luând cuvintele noastre drept reţete şi teze, crede că am opri pe poeţi să scrie altfel decât după câteva reţete pe care le-am dat noi. Dl Roman mustră pe poeţii Contemporanului de ce cântă iubirea pentru femeie şi nu cântă femeia cetăţeană, „după cum a zis dl Gherea"; aceasta, după dsa, e gravă contrazicere, mai ales pentru redacţie, care, alăturea cu articolele mele, tipăreşte poeziile lui Teodoru, unde se vorbeşte de iubire tot cum a vorbit şi Eminescu. După cum a înţeles dl Roman, ar urma că, dacă unui poet îi bate inima să i se rupă, îi zvâcnesc tâmplele, i se învârteşte capul din pricina iubirii, îi vine să plângă ori să râdă, îi vine să cadă la picioarele iubitei, să-i îmbrăţişeze genunchii, dacă îi vine să se piardă în ochii ei, să zbucnească într-un hohot de plâns ori dacă ar vrea să se arunce în braţele celui dintâi cunoscut şi să strige: „Cât sunt de fericit!" – după dl Roman, ar urma că noi nu dăm voie să se manifesteze în formă artistică aceste sentimente atât de omeneşti, adică ar urma să desfiinţăm pe toţi poeţii cei mari ai omenirii!! De unde a luat d-sa aceasta? Că va găsi câteva fraze pe care le-ar putea lua şi în acest înţeles, se poate; căci ce nu se poate dovedi scoţând fraze dintr-un articol? Dar din tot ce-am scris până acuma urmează cu totul altceva. Nu o dată am zis că toate sentimentele omeneşti au dreptul să fie exprimate prin artă. Mai mult decât atâta, din articolele mele urmează un lucru asupra căruia atragem mai ales luarea aminte, urmează că poetul exprimă în creaţiunea sa toată

personalitatea sa, cu totalitatea sentimentelor sale şi că nu poate să exprime decât aceste sentimente. Fireşte, e vorba de poeţii adevăraţi.*

Din broşura dlui Roman, ar urma că eu am fost grozav de aspru şi chiar nedrept cu Eminescu. Pentru a lămuri această chestie, pentru a-mi arăta părerea despre Eminescu şi a-mi desluşi părerile arătate în articolele din urmă, voi face următoarea propunere. Să zicem că mult talentatul nostru poet Eminescu mi-ar fi propus să tipăresc scrierile lui în revistă. Crede oare dl Roman că n-aş fi tipărit mai toate poeziile lui Eminescu în Contemporanul? Ori crede că, tipărindu-le, aş fi fost în contrazicere cu credinţele mele? Greşeşte foarte mult d-sa dacă crede astfel. Declar că aş fi tipărit cu bucurie mare o parte din scrierile lui Eminescu, şi iată de ce: poeziile lui Eminescu exprimă un şir întreg de sentimente frumoase, omeneşti: blândeţea, bunătatea inimii, compătimire pentru cel împilat şi în special pentru nefericitul popor românesc, „sărac în ţară săracă". În privinţa iubirii către femeie, poeziile lui Eminescu exprimă admirabil o frumoasă şi puternică iubire erotică, adică un sentiment omenesc, biciuiesc legăturile negustoreşti între bărbat şi femeie, adică arată un sentiment progresist, mai ales într-o societate în care mare parte din căsătorii au cu totul altă pricină decât iubirea: zestrea femeii, lefile bărbatului, înrudirile aducătoare de hatâruri etc. Iată de ce aş fi tipărit cu bucurie mai toate poeziile lui Eminescu în care e vorba de iubirea către femeie. Şi tipărindu-le, aş fi pus alăturea o critică în care aş fi constatat talentul poetului, aş fi lăudat chipul cum exprimă iubirea erotică, dar totodată aş fi arătat că este un ideal de femeie mai înalt decât cel exprimat de poet, că poetul nostru a zugrăvit admirabil concepţia sentimentului de iubire pentru femeia amantă, însă n-a exprimat defel o concepţie mai înaltă: femeia cetăţeană.

* Rugăm pe cititori să nu uite că în acest articol vorbim despre poezie mai ales, şi mai mult de poezia lirică.



Aş fi eu oare redactor neconsecvent? Se înţelege de altfel, că mi-aş da toate silinţele să trezesc în poet concepţia ce-o am eu, aş pune toată puterea ca să aţâţ în el acele sentimente ce le cred mai înalte şi, dacă aş fi reuşit, atunci cu înzecită bucurie i-aş fi tipărit poeziile, iar dacă nu, aş fi urmat cu tipărirea poeziilor lui frumoase şi, în unele privinţe, progresiste; iar sentimentele şi concepţiunile mele mai înalte despre femeie le-aş fi exprimat altfel, prin vreun chip care nu cere aptitudini atât de speciale, le-aş fi exprimat fie într-un articol critic, fie în articole sociologice, cum sunt ale dnei Sofia Nădejde. Cu totul altfel aş face dacă aş fi tezist. Aş găsi un om care ştie să facă bine versuri şi l-aş pune să facă atâtea şi atâtea sonete pe an asupra cutărei sau cutărei teze. Ori să luăm de pildă pesimismul lui Eminescu. Limba obişnuită amestecă multe sub numele de pesimism.

Când un om, primind un şir întreg de crude lovituri, prigonit veşnic de soartă, cade istovit strigând: „Nu mai pot; mai bine moarte, decât aşa viaţă!" – aceasta se numeşte pesimism.

Când în luptă cu ticăloşiile vieţii, omul vede triumfând pe oamenii de rând şi pe idioţi, când vede călcate în picioare cele mai alese şi mai înalte însuşiri omeneşti şi scapă un strigăt de durere adâncă şi de descurajare: „Aşa a fost, aşa este, aşa va fi cât lumea!" – aceasta se cheamă pesimism.

Când un om sub înrâurirea marii sale iubiri trădate, cade cu capul pe perină mototolind-o şi muşcând-o de durere, dând curs amărăciunii nesuferite ce i-a pricinuit trădarea, – asta se cheamă pesimism.

Când un om, care s-a împotrivit cu putere tuturor mişeliilor

vede una mai mare apropiindu-se mai ameninţătoare decât celelalte,
cu scop de a-l zdrobi, şi strigă: „Doamne, fă să treacă de la
mine paharul acesta!“ – asta se cheamă pesimism.
Când un om e ruinat sufleteşte printr-un complex de cauze,
fie naturale, fie sociale, când a ajuns să vadă totul în negru; când
din ştiinţă şi din generalizări filozofice el ajunge să tragă în-

cheierea că răul este în faptul existării (în „Das Sein“, „To be“);
când idealul lui ajunge a fi nefiinţa; când găseşte că scopul cel
mai înalt al fiinţei e nefiinţa – atunci acest om e pesimist şi, de
astă dată, în înţelesul ştiinţific al cuvântului.
Eminescu n-a fost pesimist de cutare ori de cutare fel, mai degrabă
le-a avut şi le-a exprimat pe toate.
După cum m-a priceput dl Roman, nici vorbă că n-aş fi putut
să tipăresc în Contemporanul poeziile de acest fel ale lui Eminescu.
Dar greşeşte foarte tare. Dacă pesimismul, în înţelesul descris
mai sus, poate pricinui, în câtva, un sentiment de descurajare,
apoi pe de altă parte pricinuieşte un şir de alte sentimente, cum
este compătimirea pentru suferinţă, ura pentru oamenii de nimică,
respectul pentru merit şi superioritate.
Cel din urmă fel de pesimism, în înţelesul ştiinţific, e mai serios.
Dar şi aice, în înţelesul cum scrie Eminescu, pesimismul
deşteaptă gândirea, deschide cugetării un orizont larg, este în
sfârşit o protestare împotriva acestei burtăverzimi, care nu se
îndoieşte de nimică, numai burta şi punga să-i fie pline. Eu aş fi
tipărit, deci, mare parte din scrierile pesimiste ale lui Eminescu;
fireşte însă că, alăturea cu dânsele, aş fi tipărit cu plăcere un
articol ştiinţific prin care s-ar fi arătat că pesimismul, în înţelesul
schopenhauerian, are înrâurire vătămătoare asupra energiei tinerimii,
asupra căreia face impresie. Aş putea să lungesc şirul
exemplelor, dar ca să nu iasă articolul prea mare, voi formula
cugetarea mea în câteva cuvinte.
În creaţiunea poetului se oglindeşte poetul cu toate credinţele
şi sentimentele sale. Viaţa sufletească a unui om e peste măsură
de complexă, iar viaţa psihică (deci şi credinţele şi sentimentele)
a unui poet, a unui artist, e mai complexă decât a altor oameni.
Într-o creaţiune poetică se va oglindi o viaţă psihică complexă,
un şir de credinţe şi mai ales un şir întreg de sentimente şi de
combinaţii de sentimente. Bineînţeles că omul, nefiind o maşină
făcută după cutare sau cutare regulă, pentru cutare sau cutare

scop, toate sentimentele lui nu pot să corespundă unui ideal anumit.
Fiecare om are păcatele lui, zice poporul, şi are dreptate. În
creaţiunea poetului, din punctul de vedere al vreunui ideal hotărât,
pot să apară sentimente şi credinţe mai mult ori mai puţin străine,
ba chiar sentimente şi credinţe protivnice acestui ideal.
Între alte îndatoriri ale criticii, şi chiar una din cele mai de
frunte, este analiza acestui şir de credinţe şi de sentimente şi critica
lor din punctul de vedere al unui ideal, al idealului celui ce
critică. E lucru de la sine înţeles că prin constatarea unei anumite
credinţe ori unui anumit sentiment ce nu corespunde cu
idealul criticului, nu vrea să zică nici că desfiinţăm poetul, nici că
suntem împotriva lui, nici că nu poate fi publicată creaţiunea
artistică în revista în care scrie criticul, în revista al cărei ideal e
exprimat de către critic. Nu poate însemna aşa ceva, pentru că
toţi oamenii au negreşit cutare ori cutare neajuns, dacă-i privim
din punctul de vedere al unui anumit ideal.
Dar o obiecţie poate să ne fie făcută, şi anume una foarte serioasă.
Din faptul că toţi oamenii şi deci toţi poeţii, ori cel puţin
enorma majoritate a lor, au o parte bună şi o parte rea din punctul

de vedere al unui anumit ideal, ar urma că într-o revistă s-ar putea
publica creaţiunile tuturor poeţilor, numai să fie talentate; ar urma
un fel de nepăsare morală faţă cu poeţii. Nu, asta nu urmează, şi
dacă n-aş dori să fiu înţeles rău, apoi mai ales n-aş dori să fiu
înţeles rău în această privinţă. Desigur, indiferentismul moral nu
urmează din cuvintele mele. Dacă o lucrare poetică (în întregul
ei fireşte, nu fiecare poezie luată în parte) exprimă toate sentimentele
bune şi rele ale poetului, rămâne de văzut ce sentimente
bune şi ce sentimente rele exprimă. Pot fi mai multe rele decât
bune, poate să fie un singur sentiment rău asupra căruia stăruie
poetul mai ales; în sfârşit, pot să fie şi alte consideraţii foarte
legitime pentru a nu primi, pentru a respinge cutare sau cutare
creaţiune poetică a cărei tipărire ar compromite credinţele şi
direcţiunea unei reviste. Bineînţeles că o revistă redactată de un

om religios nu va tipări şi nu trebuie să tipărească vreo poezie în
care se înjură religia, deci îndreptată împotriva ideilor şi idealului
care sunt scumpe redacţiei. Toate cazurile nu pot fi prevăzute
şi înşirate. Astfel, eu n-aş putea publica niciodată partea în care
unul din cei mai însemnaţi fii ce-a avut vreodată România e numit
broască veninoasă, pocitură, şi alte epitete de acest soi. De
asemenea, în alt gen, n-aş tipări Baia şi alte poezii ale lui Rollinat,
pentru că sunt, în mare parte, produse de nevroză sexuală şi
o asemenea nevroză tind să sugereze în cititori. Din cuvintele
mele iese numai atâta, că nu este o măsură cu care s-ar putea să
se cântărească producţiunile, pentru a şti care pot fi tipărite şi
care nu; din cuvintele mele iese de asemenea, că în chestie de
artă şi mai ales de artă care se îndeletniceşte cu viaţa omului,
hotărârile simpliste ale dlui Roman nu pot să aibă loc; din cuvintele
mele mai iese că, nefiind o măsură pentru a şti ce poate şi ce
nu poate fi tipărit într-o revistă decât în împrejurări extreme (pornografie,
insulte aduse principiilor revistei), tactul redacţiei joacă
în acest caz rolul de căpetenie şi, fireşte, numai tact bun n-ar fi
arătat redacţia Contemporanului dacă ar fi respins poeziile ce
exprimă iubirea către femei, sub cuvânt că este un ideal mai înalt
decât cel exprimat în ele; şi, în sfârşit, urmează, cred, destul de
lămurit, că nu m-a înţeles bine dl Roman, când din cuvintele mele
a vrut să facă o armă împotriva redacţiei şi direcţiei Contemporanului.
Încă puţine cuvinte vom spune dlui Roman şi vom mântui. În
articolul meu despre Eminescu, am scos cât am putut la iveală
însuşirile şi neajunsurile poetului. Între aceste din urmă, am
stăruit asupra faptului că poetul are idealul său în trecut, în loc
de a-l avea înainte. Nu – zice dl Roman – aceasta e o absurditate,
o nedreptate; Eminescu n-a avut idealul său în trecut, ci a
luat trecutul fiindcă-i dădea mai mult material poetic; nicăierea,
zice dl Roman, poetul n-a însoţit trecutul de idealuri nepoetice.
Idealul poetului e sublimul, frumosul şi, deci, ce ne pasă, dacă

poetul ne descrie acest sublim şi frumos în trecut, numai frumos
să fie; ce ne pasă din ce buruiene e strânsă mierea albinelor, bine
că e dulce. Dacă iubirea cavalerului şi a damei din Scrisoarea IV
e frumos descrisă, atunci tot păcatul lui Eminescu ar fi numai că,
vorbind despre ei, a pus data 1400; de-ar fi spus că lucrul se petrece
la 1900, atunci ar fi, după dl Gherea, perfect fondul scrisorii.
Nu trebuie să cerem poetului ca să vadă trecutul prin prisma noastră.
Cam acestea sunt argumentele ce înşiră dl Roman în patru
pagini, pentru a protesta împotriva noastră, care am găsit un neajuns
lui Eminescu în convingerile lui şi în idealizarea trecutului.
„Nicăierea – zice dl Roman – poetul n-a însoţit trecutul de
idealuri nepoetice“. Netăgăduit este că aici e un merit al lui Eminescu,

dar tot aici e şi un neajuns, pe care l-am arătat. În articolul
despre Eminescu, îmi pare că am spus foarte desluşit părerea
mea, dar fiindcă n-am fost înţeles, sunt nevoit a alerga la un mijloc
care poate nu e potrivit din punctul de vedere al esteticii, dar e
foarte potrivit când voim a lămuri bine un lucru şi, cum am spus,
n-avem altă ambiţie. Vom lua deci o pildă, pentru că pildele
vorbesc nu numai minţii, ci şi inimii. Aşa, să luăm provinciile noastre
care-s sub stăpâniri străine... Să presupunem că românii din
Transilvania sunt trataţi de o mie de ori mai rău decât sunt trataţi
în adevăr, să presupunem că se poartă cu dânşii ca stăpânii de
robi cu negrii, pe vremea robiei în America. Să mai zicem că un
poet scrie o poemă în care, în versuri energice, spune că asemenea
stare de lucruri e bună şi dreaptă. Poetul, un om curajos şi
mândru, însă cu instincte sălbatice, cheamă pe magnaţii unguri
la luptă spre a împila pe robii români, care-s născuţi spre a fi robi.
Această poemă, oricât de frumoasă, de plastică, de energică ar fi
ea, va fi însă o infamie şi nu cred să se găsească o singură revistă
în ţară s-o tipărească. Fac însă a doua propunere. Să zicem că
este un poet omenos, cu sentimente frumoase, un poet care iubeşte
sincer poporul românesc, dar nu cunoaşte starea lucrurilor în
Ungaria ori, mai bine, care e înconjurat de un cerc de oameni

care au interes să se pară lucrurile altmintrelea de cum sunt; pe
de altă parte, poetul nu vede lucrurile petrecându-se decât prin
prisma acestui cerc de oameni. Acest poet scrie o poemă în care
relaţiile între unguri şi români se arată patriarhale, blânde, frumoase;
ungurii împilatori sunt ca nişte părinţi care se îngrijesc
de fericirea românilor-copii. Fiindcă, după presupunerea noastră,
poetul e om bun, blând şi cu sentimente frumoase, apoi fireşte
că în poemă se vor da pe faţă tot aceleaşi însuşiri. Presupunem că
dl Roman a trebuit să facă o dare de seamă despre această poemă.
Ce ar fi scris dl Roman? După ce ar fi citit şi înţeles poema, ar fi
făcut, suntem încredinţaţi, cam aşa. Ar fi scos la iveală talentul
poetului, plasticitatea formei, ar fi arătat sentimentele frumoase
ce se dau pe faţă în lucrarea artistică, dar fireşte că ar fi adăugit:
„Din nefericire, poetul ori nu cunoaşte deloc, n-a studiat starea
nenorocită a românilor, ori a fost indus în greşeală de oameni
interesaţi, şi de aceea ne dă cu totul alt tablou despre starea
românilor şi despre relaţiile lor cu ungurii, de cum e în adevăr.
Această greşeală e foarte mare, şi cu atât mai rea, cu cât vine
foarte la îndemână duşmanilor noştri. Apăsând, nimicind pe
români, ei ar voi să aibă totodată, în faţa lumii, nume de binefă
cători ai lor, vor să-şi facă falǎ la alte naţii, şi astfel să poată
sugruma poporul nostru fără grijă. Cel mai mare duşman n-ar fi
putut să ne facă mai mult rău, şi cu cât talentul artistului e mai
mare, cu atâta face mai mare întipărire în felul dorit de duşmanii
noştri, cu atâta lucrarea lui e mai vătămătoare". Cam aşa ar fi
scris dl Roman şi nu s-ar mai fi gândit la faptul că poetul vede
lucrurile prin altă prismă decât economistul ori decât criticul.
Şi ce-am făcut eu altceva, decât ceea ce suntem încredinţaţi
că ar fi făcut şi dl Roman în împrejurarea pomenită mai sus? Şi
eu am arătat, bineînţeles, pe cât am putut, frumuseţea şi plasticitatea
formei, o mulţime de sentimente frumoase care însufleţesc
pe poet; dar am protestat împotriva idealizării unei stări de lucruri
care numai idealizare nu merită. H. Taine, unul din cei mai

mari istorici moderni şi care mai curând poate să fie acuzat de
conservatorism decât de liberalism, zugrăveşte cu culori grozave
viaţa din veacul de mijloc. După ce înşiră o mulţime de grozăvenii,
iată concluzia la care ajunge: „Această despoiere şi aceste omoruri

de slabi, acest negoţ de hoţii şi de ucideri între cei tari, această deprindere de a ocărî şi de a sugruma legea şi dreptatea, alcătuiesc aproape în tot veacul de mijloc obiceiurile feudale şi, după ce-am cântărit cu băgare de seamă bunătăţile şi fericirile acestei vremi lăudate, aflu că mi-ar plăcea tot atâta să trăiesc într-o pădure sau într-o potaie de lupi“*.

Alt istoric, Scherr, ne descrie cu cele mai vii culori grozavele şi dobitoceştile relaţii de iubire în veacul de mijloc. Şi iată, eu care mi-am făcut o idee limpede despre aceste relaţii, citesc un poet romantic la care aceşti lupi feudali sunt zugrăviţi ca nişte viteji „fără frică şi fără pată“, plini de înaltă morală, iar relaţiile de iubire apar ca nişte idile frumoase, şi în faţa acestei minciuni eu, criticul, să n-am drept a pomeni măcar că minciuna e minciună, să n-am drept nici să arăt răul ce aduce această idealizare, pe de o parte prin falsificarea faptelor istorice, pe de alta prin sugerarea de sentimente de respect şi iubire pentru o stare de lucruri ce merită numai ura; n-am drept să spun că din această falsificare de fapte istorice, din această sugerare de sentimente nepotrivite se pot folosi acele păsări de noapte care aşteaptă vreun chip, dacă nu pentru a întoarce carul progresului îndărăt, cel puţin pentru a-l opri pe loc, cât mai multă vreme!! Dl Roman găseşte că n-am drept să fac astfel şi susţine că-i „o absurditate!“ Dar pentru ce? Poate dl Roman are idei istorico-culturale în privinţa veacului de mijloc? Atunci bineînţeles ar avea dreptate să ne combată. Nu, în privinţa aceasta d-sa e de acord cu noi. Dar iată pentru ce: „Numi pretinde mie, poet, să văd trecutul prin prisma d-tale de eco-

* Vezi Essais de critique et d’histoire (Eseuri de critică şi de istorie; n.ed.) p. 8-9.



nomist; nu pretinde albinei să facă studii prealabile de botanică, înainte de a începe să-şi strângă mierea“. Iată concepţia metafizică a artei în toată goliciunea ei, în toată simplicitatea. Prisma poetului strămutată în afară de cunoştinţele omeneşti, poetul asemănat cu o albină care zboară de la o floare la alta pentru a strânge mierea! Goethe, pentru a scrie Iphigenia, a studiat ani întregi istoria culturală a Greciei; Flaubert, pentru a scrie Salambô, a studiat şase ani istoria Cartaginei şi, după dl Roman, rău a făcut. D-sa nu le cere asemenea jertfă, nu le cere ca ei, artişti, să vadă prin prisma istoriei. Iar dacă grecele, în drama lui Goethe, ar veni pe scenă cu turnură şi grecii cu frac, stând de vorbă la café chantant şi citind gazete, toate acestea n-ar fi nimica, numai frumos să fie descrişi, numai să fie miere, încolo, de unde a luat-o poetul, nu-i treaba noastră! Nu vede oare dl Roman, că nu concepţia mea e absurditate, ci a d-sale? Dl Roman citează următoarea frază a mea: „Depărtarea trecutului face să se poată şterge toate trăsăturile nepoetice“. „Ei bine – zice dl Roman – dacă depărtarea face să dispară părţile nepoetice, lăsaţi pe poet să cânte ceea ce rămâne, ce-i pare că e poetic“. Ba nu! Dacă poetul vrea să scrie ceva dintr-o epocă istorică, apoi trebuie s-o cunoască adânc, din punct de vedere istoric, economic şi cultural, ca să nu ne spuie minciuni; iar dacă n-o cunoaşte, atunci să vorbească despre ceea ce cunoaşte.

„Dar o poemă care cuprinde greşeli istorice ori ne înfăţişează sub cu totul altă lumină o epocă istorică poate să fie însemnată din alte puncte de vedere.“ Foarte adevărat! Un critic, tăgăduind toate însuşirile unei poeme, numai pentru că va fi cuprinzând un neadevăr istoric, ar dovedi îngustime de vederi; dar şi un critic care, din pricina frumuseţilor formei, n-ar vedea minciuna fondului ar dovedi de asemenea o minte prea îngustă. De altmintrelea,

această minciună îşi răzbună stricând întipărirea ce ar putea
să ne facă forma. Întipărirea ce ne va face o poemă foarte frumos
scrisă, dar în care grecele s-ar arăta cu turnură şi grecii fumând

ţigări de Havana, va fi foarte stricată tocmai prin faptul minciunii
istorice. Şi când în public se vor lăţi cunoştinţele istorice, economice
şi culturale despre vârsta de mijloc, aşa ca fiecăruia să-i
fie cunoscute limpede relaţiile sociale şi morale din acea epocă,
atunci ideile romantice din acea vreme ne vor face tot aceeaşi
întipărire ca şi nişte grece din Atena veche, cu turnură. Mai ciudat
este că dl Roman, apărând dreptul minciunii în artă, crede că
apără arta împotriva mea! Putem cu tot dreptul să-i înturnăm dlui
Roman cuvintele d-sale: „Dacă venim însă la dl Eminescu, nedreptatea
şi absurditatea e şi mai aparentă“. Aceste cuvinte pe
care ni le spune d-sa nouă, cu mai mult drept i le putem întoarce
noi, pentru că, afară de toate celelalte, e şi nedrept cu Eminescu.
Când am scris articolele mele despre genialul poet, înaintea mea

plutea poetul aşa cum îl cunoaştem cu toţii, cel puţin în parte.
Un om nervos, impresionabil, sărac, cinstit, cult, muncitor; un
om care a câştigat cultura prin muncă, în sfârşit un om consecvent.
Sub înrâurirea unui cerc de oameni şi-a format Eminescu convingerile
sale sociale, filozofice, economice, istorico-culturale,
politice şi, alcătuindu-şi aceste convingeri, el le-a rămas credincios
toată viaţa lui. În conferinţele publice (Influenţa austriacă),
în viaţa publică, în timpul cât a fost ziarist, ca redactor al Timpului,
ca poet, în sfârşit, el a rămas consecvent cu principiile sale.
Convingerile lui nu sunt ale noastre, ba în multe privinţe, ale noastre
sunt cu desăvârşire protivnice celor ale lui; dar el credea sincer.
Cu un asemenea om poţi să te lupţi cu toată energia, să-l ai
duşman, dar nu poţi să nu-l stimezi, nu poţi să nu simţi că tot ce
spune e strâns legat cu totalitatea convingerilor lui. Şi tocmai aşa
l-am considerat eu. Pentru mine cutare poezie, cutare ori cutare
vers chiar n-au fost nişte lucruri făcute din întâmplare, ci nişte
produceri necesare, „bucăţi din inimă rupte“, după vorba admirabilă
a lui Vlahuţă, şi bucăţi din creieri rupte. Pentru noi, strofa
„Şi cum vin cu drum de fier“, din doina-i populară, nu-i ceva accidental,
care ar fi putut şi lipsi, după noi, această strofă e strâns,

organiceşte legată de toate convingerile, de toată viaţa poetului.
Când zice:

Şi cum vin cu drum de fier,
Toate cântecele pier,
Zboară pasările toate,
De neagra străinătate,

în aceste versuri se vede jalea şi plângerea poetului împotriva
civilizaţiei străine care, introducându-se cu drumul de fier, dizolvă
o stare întreagă de lucruri, de relaţii patriarhale, alungă poezia
primitivă, alungă cântecele pentru a face loc unei stări de lucruri
întemeiată pe ban, zgomotoasă şi nepoetică, după cum e şi zgomotul
locomotivei. Noi suntem cu totul de altă părere în privinţa
acestei poezii primitive şi patriarhale şi, cu toate protestările dlui
Roman, nu vom înceta de a ne lupta împotriva acestei idealizări
a unei stări de lucruri arhiticăloase şi care pentru poetul nostru
se părea plină de cântul păsărilor. Dar nu-i vorba de noi, ci de
Eminescu şi el aşa credea, aşa simţea şi aşa zicea. Aşa-i cu toate
poeziile lui Eminescu. Nu-i ceva accidental când el în satira lui,
în termeni nu tocmai poetici, dar foarte tari, ocărăşte pe reprezentanţ
ii mişcării liberale şi mai ales pe C. A. Rosetti; nu-i ceva
accidental când poetul gândeşte cu drag şi cu mândrie la vremea

lui Mircea cel Mare, dându-ne-o ca ideal faţă cu vremea de azi; nu-i ceva accidental, în sfârşit, când Eminescu zugrăveşte cu culori vii şi idealiste iubirea de pe la 1400; toate acestea se ţin, sunt strâns legate de convingerile, de concepţiile politico-sociale ale poetului, sunt strâns legate de toată viaţa lui. Acela care ar fi zugrăvit iubirea ideală de la 1900, poetul acela ar fi avut alţi creieri, alt sistem nervos, alte convingeri, altă creştere, alt mijloc înconjurător, în sfârşit ar fi fost altul, şi nu Eminescu. Când am scris articolele mele despre dânsul şi am avut înaintea mea volumul lui de poezii, am privit acest volum ca productul, ca rezultatul unei vieţi întregi de gândire, de luptă, de suferinţă; acest pro-

duct, pentru mine, are rădăcini adânci în inima şi creierii poetului, şi plecând de la acest product am vrut să mă strecor în inima şi creierii lui, pentru a vedea şi a pricepe rădăcinile, firele prin care se ţine creaţiunea artistică de poet, am vrut s-o pricep şi s-o explic la alţii. Am reuşit oare pe deplin? Desigur că nu. Şi chiar am declarat că în privinţa aceasta nici nu mi-am închipuit să reuşesc pe deplin. Reuşit-am măcar în parte? Nu ştiu, asta s-o judece cititorii, nu eu. Dar ceea ce ştiu este că am fost corect lucrând astfel. Am fost corect când am privit volumul de poezii nu ca o jucărie, ci ca rezultatul şi exprimarea unei vieţi întregi, am fost corect când am privit pe poet ca pe un om viu; am fost corect în sfârşit, fiindcă am vorbit de poetul-om. Şi în faţa acestei concepţii a mele: poetul-om, dl Roman pune concepţia sa: poetul-insectă! Poetul-fluture, poetul-albină, care zboară de la floare la floare pentru a strânge miere şi a ne desfăta! Iată cum pricepe dl Roman pe poet! Şi exemplul dlui Roman cu albina nu-i o scăpare din vedere, ci exprimă foarte bine ceea ce înţelege dl Roman prin poet. Şi în adevăr, dacă poetul nu pune în creaţiunea sa toată viaţa cu toate luptele, suferinţele, convingerile sale, dacă el caută peste tot numai frumosul, îl strânge şi îl aşterne pe hărtie pentru a ne desfăta, ce alta e atunci poetul dacă nu un fluture ori o albină ce zboară din floare în floare şi strânge miere? Nu-i vorbă, poeţifluturi de aceştia sunt destui în ţara românească: dar a spune aşa ceva despre Eminescu ar fi mare nedreptate. Şi ce e mai frumos, este că dl Roman, punând împotriva concepţiei mele de poet-om concepţia d-sale de poet-insectă, crede că-l apără pe Eminescu. Dacă Eminescu ar fi răspuns, desigur ar fi zis: „Scapă-mă, Doamne, de prieteni!“ Cum că Eminescu ar fi zis astfel, nu încape îndoială.

Constantin Dobrogeanu-Gherea

## DECEPŢIONISMUL ÎN LITERATURA ROMÂNĂ



Înainte de toate să desluşim acest titlu. Vroind să scriem câteva articole asupra literaturii noastre contemporane, asupra celor mai talentaţi reprezentanţi ai ei, am chibzuit cu ce cuvânt am putea caracteriza mai bine epoca noastră literară, care e trăsătura caracteristică prin care această literatură se deosebeşte de cea care a precedat-o şi de cea care, probabil, o va urma? Cum să numim curentul nostru literar? Socoteam să-i zicem pesimist; însă, deşi în multe privinţe potrivit pentru a caracteriza literatura noastră contemporană, acest termen este prea îngust, după înţelesul ce-i dau unii, şi prea larg, prea general, după alţii.

Unii ar fi vrut să înţeleagă sub numirea de pesimism numai forma care s-a manifestat mai cu seamă la germani în veacul nostru, primind formularea ştiinţifică, ajungând sistem filozofic. Înţelegându-l astfel, pesimişti n-ar fi decât Schopenhauer, Hartmann, Leopardi şi urmaşii lor; pesimismul nu ar fi decât un fenomen al veacului nostru, care în trecut nu s-a arătat decât în India, cu Budha şi budismul*.

Alţii înţeleg prin pesimism o boală care bântuie toate rasele, toate civilizaţiile, o boală care este tot aşa de veche ca şi omenirea şi care a bântuit cu mai multă tărie acolo unde împrejurările sociale îi erau mai prielnice. Împrejurări sociale anormale, reaua alcătuire a vieţii unui ins, anomalii sociologice (înţelegând sub sociologie fiziologia societăţii) ori anomalii fiziologice, iată pricinile pesimismului. Şi fiindcă n-a fost încă societate în care să nu

* Vezi E. Caro: Le pessimisme au XIX-eme siècle (Pesimismul în secolul al XIX-lea; n.ed.), Contemporanul, an. V, nr. 8.



bântuie asemenea anomalii, în care să nu fie asemenea pricini, n-a fost nici o societate pe care pesimismul să nu o fi amărât cu fierea sa.

Acest chip de a înţelege pesimismul ne-ar veni mai mult la socoteală, dar totuşi are un rău; căci, ducându-l la extrem, putem găsi în fiecare om sămânţa pesimismului.

Dacă după întâiul înţeles trebuie să zicem că pesimismul nu a existat în societatea greco-romană, dacă trebuie să zicem că nu numai în Sophocle, Euripid, Hegesias,* Lucreţiu nu se arată, dar nici chiar în Byron, Musset şi câţi alţii din vremea noastră; apoi după al doilea înţeles ducându-l la absurd, trebuie să zicem că mai toţi oamenii sunt pesimişti.

Din aceste rânduri cititorii vor putea vedea cât de încurcat şi de nedesluşit este cuvântul pesimism. Noi am primi înţelesul al doilea, dar fără a-l duce până la extrem.

Nehotărârea cuvântului e întâia pricină care ne-a făcut să-l înlocuim prin altul mai limpede, mai desluşit. A doua pricină pentru care l-am înlăturat este înţelesul ce a căpătat acest cuvânt din pricina pesimiştilor de contrabandă de tagma celui de la Soleni şi despre care vom vorbi în alt articol** ; din pricina acestora, vorba pesimism va ajunge în curând o batjocură, deşi chestiunea despre care vorbim acuma e un lucru serios, serios şi trist. Iată de ce ne-am hotărât să întrebuinţăm cuvântul decepţionism, care, deşi nu are înţeles aşa de larg ca pesimismul, lămureşte mai bine ce vroim să zicem, ceea ce vroim să vorbim cu cititorii noştri.

Dar decepţionism ori pesimism, cuvântul nu are aşa de mare însemnătate; de căpetenie este pricina acestui decepţionism. De unde purcede el? Care e pricina strigătelor de durere, a dez-

* Acest Hegesias, filozof pesimist al Greciei, filozoful şi artistul durerii nimicniciei vieţii, a avut atâta înrâurire asupra vremii sale, încât regele Ptolomeu
a fost silit să închidă şcoala pentru a stăvili molipsirea sinuciderii care cuprinsese pe şcolarii lui.

** V. Contemporanul, an. V, nr. 6.



nădejdii, a decepţiunii ce caracterizează literatura noastră contemporană, care şi-a găsit răsunet în Eminescu, Delavrancea, Vlahuţă şi-n o mulţime din scriitorii noştri, în cei care au ceva talent, precum şi în cei care sunt cu totul lipsiţi? Aceasta nu poate fi o întâmplare. Întâmplare nu poate fi când e vorba de întreaga mişcare literară a unei generaţii. Oare înrâurirea unui singur om, e vorba de Eminescu, să fi împins literatura noastră contemporană în acest decepţionism, după cum zic unii? Mai întâi aci naşte aceeaşi întrebare pe care o fac ateiştii teiştilor: „Dacă nu e Dumnezeu – zic teiştii – atunci cine a făcut lumea?“ „Dacă Dumnezeu a făcut-o – răspund ateiştii prin altă întrebare – apoi pe Dumnezeu cine l-a făcut?“ Această întrebare o putem face noi celor care atribuie lui Eminescu decepţionismul literaturii noastre.

Dacă pricina curentului decepţionist care bântuie literatura

noastră este înrâurirea decepţionatului Eminescu, apoi care e pricina decepţionismului la acest scriitor? Să fie oare pornirile-i fireşti? Bine. Dar atunci cum ar putea să prindă rădăcini, să se dezvolte în societatea noastră, să ne copleşească literatura, dacă mijlocul social, împrejurările sociale nu i-ar fi prielnice? Dacă mijlocul social, împrejurările sociale nu i-ar fi prielnice, decepţ ionismul nu ar putea să se dezvolte în ţara noastră, cum nu se poate dezvolta o plantă tropicală strămutată în gheţurile Siberiei. Urmează deci că trebuie să căutăm aiurea, trebuie să căutăm mai adânc pricina acestui fenomen.

Alţii socot că decepţionismul în literatura noastră e pricinuit de înrâurirea apuseană, de înrâurirea literaturii europene. După dânşii, pricina decepţionismului ar fi că ne-a molipsit boala de care suferă veacul nostru, de care e covârşită literatura europeană; după dânşii, plânsul poeţilor noştri nu e decît un răsunet al acelui strigăt de durere , al acestui plâns cu hohot , al deznădejdii făr’ de margini, al blestemului împotriva vieţii, blestem care a răsunat în Europa prin gura unui Leopardi, unui Byron; iar melancolia poeţilor noştri este răsunetul adâncii melancolii a lui Alfred



de Musset ori a lui Henri Heine. Acest răspuns, deşi mult mai adânc decât întâiul, totuşi nu ne mulţumeşte, căci, ca şi cel dintâi, el împinge întrebarea mai departe, fără a ne da un răspuns convingător. Dacă decepţionismul în literatura noastră e pricinuit de literatura decepţionistă a Apusului, apoi care e pricina acestui curent european? Şi fără de aceasta, dacă decepţionismul literaturii noastre contemporane este produs sub înrâurirea stră-inătăţii, de ce nu a înrâurit aceasta asupra unei literaturi mai întinse decât a noastră, asupra literaturii părinţilor noştri? De ce nu dăm peste aceeaşi adâncă durere, aceeaşi deznădejde, acelaşi decepţionism în scrierile lui Alecsandri, Bolintineanu, Mureşanu, Cârlova, Rosetti, C. Negruzzi etc., etc.?

Chestia e importantă şi, după cum vedem, toate răspunsurile ce ni se dau sunt departe de a arăta adevărata pricină a decepţ ionismului în literatura noastră. Pentru a o găsi, să ne întoarcem către Europa apuseană şi să întrebăm pe criticii ei: unde găsesc, de unde socot ei că purcede acest trist fenomen, boala aceasta a veacului, după cum s-au obişnuit a o numi acolo? În Europa dăm peste o literatură întreagă în această privinţă, peste o grămadă de răspunsuri, unele mai de duh decât altele, şi ne-ar trebui un articol întreg numai pentru a le înşira. Însă cea mai mare parte din răspunsuri sunt departe de a fi îndestulătoare şi chiar cele mai bune nu ne pot mulţumi decât în parte. „Pricina decepţ ionismului în societate şi literatură este pierderea religiei şi a credinţei; lumea mai înainte a fost naivă, dacă vreţi – ne zic apostolii trecutului –, dar a avut credinţele ei, credea în basme, în vremea de apoi, în răi şi îngeri; acuma însă ştiinţele pozitive i-au răpit aceste credinţe naive, dar care linişteau, şi nu i-au dat nimic în schimb. Dar omenirea nu poate, ca un simplu muritor, să trăiască fără credinţă, şi de aici porneşte decepţionismul ori pesimismul: aceasta e pricina boalei veacului“. Alţii învinovăţesc ba filozofia metafizică, ba pe cea pozitivistă. „Filozofia metafizică – zic unii – a ridicat pe om sus de tot, i-a făgăduit dezlegarea tuturor



veşnicelor şi nedezlegatelor întrebări şi a sfârşit prin fraze goale şi deşerte.“ „Ştiinţele pozitive – zic alţii – filozofia pozitivistă, deschid înaintea omului largi orizonturi şi în acelaşi timp îi zic: iată până unde vei merge, iată hotarul cunoştinţelor tale; deşartă-ţi va fi truda de vei cerca să afli absolutul, el e în afară de cunoştinţele omeneşti. Filozofia modernă a descurajat spiritele,

ea este pricina decepţionismului veacului.“ „Democraţia modernă – zic alţii – a aţâţat râvnele şi ambiţiile fără a putea mulţumi, ea este pricina decepţionismului.“

Taine vorbind de poeţii veacului nostru zice*: „Jelania şi plângerile lor au umplut tot veacul şi ne-am strâns împrejurul lor, ascultând cum inima noastră le repetă încet strigătele. Eram mâhniţi ca dânşii şi ca dânşii porniţi spre revoltă. Democraţia statornicită aţâţa ambiţiile noastre fără a le îndeplini. Filozofia ce se întemeiase zorea pofta noastră de a dezveli ceea ce nu cunoşteam, fără a ne-o mulţumi. Şi în întinsa cale ce se deschisese, plebeianul suferea de slăbiciunea lui, iar scepticul de îndoiala lui: plebeianul, ca şi scepticul, atins de o melancolie pripită şi ofilit de o experienţă timpurie, îşi dăruia dragostea şi simpatia poeţilor care ziceau că fericirea nu este cu putinţă, că adevărul nu se poate descoperi, că societatea e rău întocmită şi omul neterminat ori stricat.“

Şi mai departe: „Şi multă vreme încă oamenii vor fi mişcaţi de suspinele şi gemetele marilor poeţi. Multă vreme încă se vor indigna împotriva unei soarte care deschide năzuinţelor lor drumul liber al întinderii nemărginite, şi apoi le zdrobeşte la pragul intrării de o stavilă păcătoasă pe care n-o văzuseră.

Multă vreme vor îndura ca pe nişte cătuşe nevoile pe care ar trebui să le îmbrăţişeze ca pe nişte legi.

Generaţia noastră, ca şi cele dinaintea sa, zace de boala veacului şi niciodată nu se va însănătoşi pe deplin. Vom da de adevăr,

* Taine, Histoire de la littèrature anglaise (Istoria literaturii engleze; n.ed.),
Tome IV, p. 419-423.



dar de linişte nu. Acuma nu ne putem lecui decât inteligenţa: n-avem ce face sentimentelor. Dar avem dreptul de a făuri pentru alţii nădejdile ce noi nu putem avea şi de a pregăti urmaşilor noştri o fericire de care noi nu vom avea parte. Crescuţi într-un aer mai sănătos, ei vor avea poate o fire mai sănătoasă. Schimbarea ideilor cu vremea schimbă totul şi lumina spiritului produce seninătatea inimii. Până acum judecam omul luându-ne după inspiraţi, după poeţi şi ca dânşii am socotit că mândrele visuri ale închipuirii şi sugestiunile puternice ale inimii noastre erau adevăruri ce nu se puteau tăgădui. Ne-am încrezut în parţialitatea devinaţiilor religiei şi în inexactitatea devinaţiilor literare, şi am căutat să acomodăm doctrinele noastre cu pornirile şi necazurile ce avem. Ştiinţa în sfârşit se apropie şi se apropie de om; ea a trecut de lumea ce o vedem şi o pipăim, de stele, de pietre, de plante, la care fusese mărginită cu dispreţ, şi, ajutată de instrumente exacte şi pătrunzătoare, pe care le pusese la probă şi care dovediseră puterea lor timp de trei sute de ani, începe a cerceta sufletul. Gândirea şi dezvoltarea sa, treapta pe care stă, structura şi legăturile sale, adâncile ei rădăcini trupeşti, nenumăratele roade ce-a adus în istorie, minunata-i înflorire la culmea lucrurilor, iată strădania şi ţinta ei, ţintă care de şaizeci de ani e întrezărită în Germania şi care, urmărită pas cu pas, cu aceleaşi metode cu care s-a urmărit lumea fizică, se va transforma sub ochii noştri cum s-a transformat şi cea fizică. Ea se transformă chiar acum şi am lăsat în urma noastră chipul cum vedeau Byron şi poeţii noştri. Nu, omul nu e o stârpitură ori un monstru; nu, poezia nu trebuie nici să-l răscoale, nici să-l batjocorească; el e la locul său, încheie o serie; să privim cum se naşte, cum creşte, şi vom înceta de a-l lua în râs ori de a-l blestema.

Nedesăvârşirea-i înnăscută e normală ca şi închircirea constantă a staminei unei flori, ca şi neregularitatea feţişoarelor întrun

cristal. Ceea ce ni se părea o schilodire e o formă; ceea ce ni
se părea răsturnarea unei legi e împlinirea unei legi. Judecata şi

virtutea omenească au ca material instinctele şi imaginile animale,
cum formele vieţuitoare au ca instrumente legile fizice, cum
materiile organice au ca elemente substanţele minerale. De ce să
ne cuprindă mirarea dacă virtutea sau judecata omenească, întocmai
ca forma vieţuitoare sau ca materia organică, slăbeşte uneori
sau se descompune, pentru că, întocmai ca ele şi ca orice fiinţă
superioară şi complexă, e susţinută şi stăpânită de puteri inferioare
şi simple, care, după împrejurări, când o susţin prin armonia
lor, când o desfac prin dezlănţuire? De ce să ne cuprindă mirarea
dacă elementele fiinţei, ca şi ale cantităţii, primesc din chiar
natura lor proprie legi neînfrânate care le silesc şi le reduc la un
oareşicare fel şi la oareşicare şir de formaţiuni? Cine va ridica
glasul împotriva geometriei şi, mai cu seamă, cine va ridica glasul
împotriva unei geometrii vii? Dimpotrivă, cine nu se va simţi
mişcat la vederea acestor măreţe puteri care, împlântate în inima
lucrurilor, trimit necontenit sângele în membrele bătrânei lumi,
împrăştie valu-i în reţeaua nesfârşită a arterelor şi fac de înfloreşte
peste tot floarea veşnică a tinereţii?
În sfârşit, cine nu se va simţi înălţat, descoperind că acest
mănunchi de legi se sfârşeşte într-un ordin de forme, că materia
ajunge la gândire, că natura se desăvârşeşte cu raţiunea, şi că
acest ideal, de care se atârnă, după atâtea greşeli, toate năzuinţele
omului, este şi sfârşitul către care tind, peste mulţime de stavili,
toate puterile universului? În această întrebuinţare a ştiinţei şi în
această concepere a lucrurilor este o artă, o morală, o politică, o
religie nouă şi e de datoria noastră să le descoperim".
Am citat o bucată mare din Taine, una din cele mai frumoase
din câte a scris el, poate chiar prea mare, vor zice unii din cititorii
noştri; dar ne va fi foarte trebuincioasă. Numai Taine, marele
critic şi stilist, ştie şi poate să puie o chestie mare la înălţimea la
care trebuie să stea. Acuma cititorii pot să vadă cât de mare, cât
de întinsă, cât de însemnată e chestia cu care ne îndeletnicim în
acest articol. În această citaţie, afară de meritul şi talentul lui

Taine, ni se arată ca într-o oglindă lipsurile, greşelile lui şi în general
ale celor mai mulţi critici europeni. Taine se întreabă care e
obârşia decepţionismului în veacul nostru în general şi a decepţ
ionismului în poezie şi în artă în particular. Această întrebare
e pusă minunat de criticul nostru în fraze puternice, în fraze
simţite şi mişcătoare; el arată cât e de mare această chestie, cât
de groaznic atinge vitalele şi scumpele interese ale omenirii.
După ce ni se arată atât de bine cât de vitală e chestia, ne-ar
trebui, şi chiar aşteptăm un răspuns limpede şi neşovăitor. Dar
tocmai aici se arată în Taine, ca şi în mulţi din tovarăşii lui, lipsurile
criticilor. În loc să ni se spuie ceva limpede şi curat, ni se
înşiră fraze frumoase, ni se vorbeşte de o mulţime de lucruri minunate
care ori n-au nimic a face cu subiectul, ori foarte puţin; ni se
vorbeşte într-o limbă corectă şi bogată, într-un stil aşa de frumos,
de simţit, de o mulţime de lucruri, încât sfârşind suntem pătrunşi
de emoţie, suntem emoţionaţi, dar luminaţi nu. În adevăr, ce vroim
să ştim noi? Pricina ori pricinile decepţionismului veacului nostru,
pricina ori pricinile boalei veacului.
Să vedem ce răspuns găsim întrebării noastre. Întâi: „Democraţ
ia statornicită aţâţa râvnele şi ambiţiile noastre, fără a le
îndestula". Aşadar, democraţia e pricina. „Filozofia ce se întemeiase
zorea pofta de a dezveli cele ce nu cunoaştem, dar nici ea
nu ne mulţumea." Aşadar, filozofia e pricina. Deci avem două

pricini.
„Plebeianul suferea de slăbiciune şi scepticul de îndoieli.“ Din
aceste două pricini ale decepţionismului fiecare îşi are un câmp
deosebit: democraţia e pricina decepţionismului între plebeieni,
care sufereau de slăbiciunea lor; filozofia e pricina decepţionismului
la oameni culţi, la aristocraţia intelectuală. Mai jos însă
nu mai e vorba nici de democraţie; iar pricina e că am urmat
simţurilor şi pornirilor noastre, ne-am luat după poeţii şi revelatorii
care ne-au făcut sceptici, decepţionişti. Dar puţin mai jos ni
se zice: „Plebeianul ca şi scepticul erau atinşi de o melancolie pri-

pită şi, ofiliţi de o experienţă timpurie, îşi dăruiau dragostea şi
simpatia poeţilor care ziceau că fericirea nu este cu putinţă“ etc.
Care din doi a făcut pe celălalt sceptic, decepţionist: noi pe poeţi,
ori poeţii pe noi? Şi dacă trecem de la pricinile boalei la leacul
sfătuit, nu vom fi mai luminaţi. Leacul împotriva boalei veacului
e ştiinţa: „Schimbarea ideilor cu vremea schimbă totul şi lumina
spiritului produce seninătatea inimii!“
Ştiinţa? Dar cum se face atunci, cum de nu vede că avem o
puternică dezminţire a acestei păreri în faptul că pesimismul
modern german, extrema manifestare a boalei veacului, e răspâ
ndită de unii din cei mai mari oameni de ştiinţă, de somităţi
ştiinţifice ca Schopenhauer, Hartmann, Bahnsen etc.? Cum se face
că pesimismul bărbaţilor budişti găseşte formulatori, apostoli,
tovarăşi printre cei mai mari oameni de ştiinţă? Combătând pesimismul,
Taine zice: „Omul este un product ca orice alt lucru“.
Domnul Taine poate să creadă că asta e foarte măgulitor, dar sigur
că pesimiştii nu vor fi de părerea sa. „Nedesăvârşirea-i înnăscută
– adică a omului – e normală ca şi închircirea constantă a staminei
unei flori.“ Şi asta o fi socotind Taine că e o mângâiere,
dar sigur că ea nu va mângâia pe pesimişti, căci tocmai într-aceasta
văd ei unul din argumentele lor pentru formula „viaţa e pricina
relelor“. „Cine se va răscula înpotriva legilor fireşti ale naturii?“,
„Cine va ridica glasul împotriva geometriei vieţii?“ întreabă Taine.
Apoi tocmai pesimiştii ridică glasul, blestemă natura. Şi prin
semne de exlamaţie nu se lămuresc şi nici nu se arată pricinile.
Greşeala lui Taine, ca a mai tuturor criticilor care au vorbit
despre boala veacului, despre pricinile şi vindecarea ei, este că
dă drept pricinile boalei chipurile sub care se arată, efectele şi
împrejurările ce o însoţesc. Pentru a lămuri şi a limpezi cugetarea
noastră, vom lua un exemplu. Să ne închipuim un om greu
bolnav de nervi. Toate lucrurile îi vor părea acestui om rele,
proaste şi greşite; masa îi va părea strâmb pusă, patul şonţit, perdelele
într-o parte, zâmbetul slugei îi va părea batjocoritor şi toate

acestea îl vor nelinişti, îl vor supăra, îl vor face să strige şi să blesteme.
Să ne închipuim acuma că am voi să cunoaştem pricina boalei.
„A! pricina boalei? – ni se va răspunde – pricina boalei e
vădită, pricina boalei este masa, patul, perdeaua, zâmbetul slugei“.
Dar toate acestea arată numai că omul e bolnav; căci dacă ar fi
sănătos, aceeaşi masă, aceeaşi perdea, acelaşi pat nu l-ar supăra,
iar zâmbetul slugei poate chiar l-ar înveseli.
Ceea ce se pare desluşit când vorbim de un singur om bolnav,
e mult mai încurcat când e vorba de o societate bolnavă; greşeala
însă e aceeaşi. Dacă vreo speculaţie filozofică mişcă dureros inima
omenească, împrăştie melancolia, deznădejdea într-o societate,
asta înseamnă că societatea era bolnavă mai înainte. Aceleaşi şi
aceleaşi speculaţii filozofice n-ar putea să se arate într-o societate
sănătoasă, ori arătându-se ar da loc la efecte contrare, adică: în
loc de descurajare şi melancolie ar încuraja lumea. Creştinii zic:

„Pierderea credinţei şi a nădejdii într-o viaţă viitoare e pricina
nenorocirii şi a tristeţii generale“. „Religia creştină – răspund
ateiştii culţi – cu D-zeu-i răzbunător, cu demonii, cu ascetismul,
cu infernul ei nu putea decât să facă pe om mişel, nefericit,
temându-se de viaţa asta ca să nu nemulţumească dumnezeirea,
temându-se că în viaţa viitoare să nu ardă veşnic în focul nestins.
Pe când concepţia ştiinţifică înalţă omul sus, sus de tot, deschide
înaintea lui orizonturi întinse, îi arată unde merge omenirea, până
unde poate pătrunde şi, scăpându-l de spaimele religiei, îl face
pe atâta de fericit, pe cât religia îl nenorocea.“
Deiştii şi ateiştii nu au dreptate ori, mai bine zis, fiecare are
dreptate în parte. Într-o societate care prin dezvoltarea-i intelectuală
nu a ajuns la ateism, deismul e trebuitor, dar formele ce va
lua religia deistă atârnă de împrejurările istorice în care se zbuciumă
acea societate. Într-o societate normală, sănătoasă, D-zeul
creştinilor va fi un zeu blând, milos, îngerii buni vor fi pentru
înscenarea apoteozelor, demoni şi infern nu se vor afla, ori nu
vor fi un lucru esenţial al religiei. Într-o societate anormală, pa-

tologică, esenţa religiei va fi un zeu îngrozitor ca Iehova, şi iadul
va fi infernul lui Dante. Acelaşi lucru putem spune despre ateism.
Pe când într-o societate anormală, patologică, ateismul va pricinui
o jale nemărginită, un dor după credinţele pierdute, într-o societate
normală el va pricinui efectele de care ne vorbesc Taine şi
Büchner. Să luăm alt exemplu. Mai toţi zic că dezvoltarea con-
ştiinţei omeneşti cu progresul omenirii e un lucru atât de vădit
pe cât şi de îmbucurător. Vădit da, dar cât e vorba de îmbucurător,
atârnă de om; Leopardi şi pesimiştii germani zic că tocmai aceasta
e dovada inferiorităţii şi mizeriei omeneşti; căci în vreme ce
animalele şi mai ales plantele şi lucrurile neînsufleţite nu simt
nefericirile, noi oamenii le simţim: „Conştiinţa nenorocirii face
nenorocirea mai adâncă şi îngreuie vindecarea“.* În zadar te-ai
încerca să le arăţi că n-au dreptate, în zadar te-ai încerca să convingi
pe un Leopardi, căci pentru dânsul, pentru marele şi nemâ
ngâiatul poet, creşterea conştiinţei a fost numai creşterea durerii.
Creşterea conştiinţei omeneşti, care pare vădit că ar trebui
să aducă o înrâurire îmbucurătoare, să îmbărbăteze spiritul omenesc,
are asupra unor oameni înrâurire contrară şi, în anume
împrejurări, poate să împrăştie melancolia şi disperarea asupra
unor întregi pături sociale.
Marginile articolului ne silesc să ne oprim la aceste câteva
exemple, dar nădăjduim că aţi priceput chipul cum vedem noi
lucrurile. Noi zicem: nici concepţiile filozofice, nici cutare ori cutare
credinţă religioasă nu pot fi pricina unor anomalii spirituale
ca pesimismul, decepţionismul; căci aceste concepţii şi credinţe
religioase sunt simptome că societatea e bolnavă şi că tocmai
fiindcă societatea e bolnavă se pot arăta asemenea speculaţii,
asemenea credinţe. Nu, religia budistă nu e pricina deznădejdii
în India; nu, religia budistă nu e pricina boalei ce bântuie societatea
indiană; ci budismul este efectul, în loc de pricina boalei;
o religie, o speculaţie atât de bolnavă a fost urmarea îmbolnăvirii
* Vezi Caro, loc. cit.

corpului social. Tot aşa e şi în chestia cu care ne îndeletnicim acuma.
Pesimismul, decepţionismul în societate şi literatură, boala
veacului, nu-şi are obârşia în cutare ori cutare credinţă, în pierderea
cutărei credinţe. Toate acestea, ca şi boala veacului, sunt
produsele unei societăţi bolnave mai demult, ale unei societăţi
anormale. Într-o societate normală, unele speculaţii filozofice şi
credinţe religioase nici că s-ar putea arăta şi lăţi; altele, chiar dacă

s-ar fi arătat, ar fi avut cu totul altă înrâurire asupra vieţii spirituale
a acelei societăţi. Bineînţeles, nu tăgăduim efectul speculaţ
iilor filozofice ori al religiilor asupra vieţii spirituale a unei
societăţi, asupra curentelor literare etc. De îndată ce se arată o
concepţie filozofică religioasă dăunătoare, ea poate să aibă la
rândul său o foarte mare înrâurire asupra societăţii, lăţind deznă
dăjduirea pesimismului, decepţionismului în societate şi literatură;
dar pricina, întâia pricină nu va fi ea. Care-i atunci? Pricina
trebuie să se caute în viaţa materială a societăţii, în fiziologia
socială, în relaţiile politico-economico-sociale, într-un cuvânt în
întocmirea socială a societăţii. Cum medicul caută pricinile unei
anomalii a spiritului individual, de pildă a melancoliei, în starea
organismului, în fiziologia organismului, găsindu-le uneori pricina
în tulburarea aparatului mistuitor, alteori în anormalitatea
cutărui ori cutărui membru etc., tot aşa trebuie să căutăm pricinile
anormalelor manifestaţii ale spiritului social în viaţa materială
a societăţii, în relaţiile politico-economico-sociale. Numai o
asemenea analiză poate să ne arate adevăratele pricini ale boalei
veacului.

Să ajungem la veacul trecut şi mai ales la a doua-i jumătate.
Această epocă e de mare însemnătate în istoria omenirii. O întocmire
socială care dura de sute de ani mergea spre pieire şi în locu-i
trebuia să se alcătuiască alta. Întocmirea feudală, cu clasa magna-
ţilor, cu servii, cu monopolurile-i de tot felul, cu grozava-i neegalitate
politică şi grozavele-i nedreptăţi, cu siluirile-i, cu bestialitatea
şi dispreţul de viaţă, onoarea şi averea oamenilor care nu făceau



parte din clasa stăpânitoare, mergea spre pieire. Tot ce-a fost mai
cinstit, mai inteligent în acea societate, tot ce-a fost mai umanitar,
mai altruist, mai îndrăzneţ, şi-a dat mâna şi-a dat lovitura de
moarte grozavului şi bătrânului feudalism. În presimţirea izbânzii
toţi erau veseli, plini de speranţe măreţe. Şi cum nu erau să fie
veseli? Ei, care alcătuiau întocmirea viitoare, burghezimea, clasa
care trebuia să întemeieze noua stare de lucruri, care trebuia să
vie într-un chip atât de atrăgător, atât de frumos; ideologii şi
utopiştii lor făgăduiau: că în loc de neîntrerupte războaie va domni
veşnica pace; în loc de sărăcie, bogăţia; în locul grozavei nedreptăţ
i, justiţia; în locul siluirilor de tot felul, întreaga şi nemă
rginita libertate; în locul neegalităţii, dreapta egalitate; în locul
urii şi al dispreţului dintre oameni, iubirea frăţească: libertate,
egalitate, fraternitate!

Şi aceste vorbe erau crezute, căci ideologii şi utopiştii burghezimii
erau sinceri, credeau tot ce ziceau, cum credea chiar şi cea
mai mare parte a burgheziei. Şi cum putea poporul să nu i se
încreadă, văzând-o atât de stăruitoare, atât de îndrăzneaţă, atât
de devotată, atât de umanitară şi atât de mărinimoasă? După
revoluţia cea mare, burghezimea, care era de mult clasa stă-
pânitoare de fapt, ajunge stăpânitoare şi de drept. Ea a căpătat
dreptul de a preface societatea după cum vroia, de a o preface
după chipul şi asemănarea sa. Şi în adevăr, ea a prefăcut-o atât
de mult după chipul şi asemănarea sa, încât mare a fost deosebirea
dintre cele ce s-au împlinit şi cele ce se aşteptau. Chiar la
începutul domniei burgheze, în loc de veşnica pace, s-a început
lungul, grozavul război, nesfârşitul măcel sub Napoleon I; aceste
măceluri au secerat toată tinerimea, toată inteligenţa, toată floarea
societăţii europene; aceste nesfârşite războaie au ruinat Europa
economiceşte.

Şi dacă s-a pus capăt vărsărilor de sânge când marele războinic
a fost trimis la Sf. Elena, îndreptatu-s-au oare lucrurile? Nu, dimpotrivă,
ele au mers şi mai rău. Sfânta triplă alianţă a strâns în

hidoasele-i braţe, a încătuşat toată Europa şi o reacţiune puternică, neagră şi mârşavă s-a lăţit pe bătrânul continent. Acestea au fost împrejurările politice în urma victoriei burgheze.
Să vedem acum şi pe cele economice. În adevăr, după înfrâ ngerea lui Napoleon I, acestea s-au îndreptat, bogăţia naţională a început a creşte puternic, dar cui au folosit aceste bogăţii? Ele se strângeau şi se strâng în mâna burgheziei, ţărănimea e expropriată de pământurile strămoşeşti, pe care le stropise cu sudoarea şi sângele ei, şi ajunge proletară; proletar ajunge muncitorul meseriaş, ca şi ţăranul. În locul bogăţiei făgăduite, sărăcia şi nesiguranţa vieţii. Mai mică e deosebirea dintre măreţul Apollon şi scârbosul Silen, decât dintre societatea făgăduită de utopiştii burgheziei şi cea întemeiată în adevăr. În loc de dreptate, obijduirea săracilor şi celor mici; în loc de linişte şi pace, un război sângeros care se urmează în sânul societăţii sub forma liberei concurenţe; în locul egalităţii, o groaznică neegalitate economică, nemaipomenită pe pământ. În locul libertăţii, o crudă robie economică: minele întunecoase, fabricile fără aer, nesiguranţa zilei de mâine. Da, burghezia a prefăcut societatea după chipul şi asemănarea sa: iubirea e marfă; familia, gheşeft; cinstea, morala, idealurile măreţe n-au nici un rost. Toate sunt fleacuri, banul să trăiască; banul este ideal, banul religie, banul zeu, şi pântecosul burtăverde prorocul său. Şi-n faţa acestor mizerii, noi, cei despre care vorbeşte Taine, noi, toţi sărmanii, nenorociţii, obijduiţii; noi, care în mijlocul scufundării, în nimicirea şi vânzarea conştiinţelor am păstrat idealuri mai înalte, conştiinţa nevândută, ne strângeam în jurul poeţilor pătrunşi de decepţie şi de suferinţă şi poeţii ne ziceau: „...Fericire nu poţi avea, adevăr nu poţi afla, societatea e rău înjghebată...“ Cum aduni razele soarelui într-o lentilă ca să poţi arde şi aprinde, tot aşa suferinţele, decepţionismul, nenorocirile şi revoltele noastre împotriva mizeriei vieţii se adună, se înjgheabă în inima poeţilor, o umplu şi apoi se revarsă în afară în sublime strigări de revoltă, de durere, de suferinţă şi deznădejde.

Pricina decepţionismului nostru, a decepţionismului poeţilor noştri, obârşia lui, sunt anomaliile societăţii burgheze. Pricina boalei veacului e starea patologică a civilizaţiei burgheze.
Dar, zice-vor unii, societatea burgheză, cu toate ticăloşiile ei, totuşi e mai bună decât societatea feudală. Aşa este, dar cei ce aşteptau cu totul altă societate nu făceau comparaţie între cea trecută şi asta de acuma, ci între societatea întemeiată şi cea aşteptată!... Iată de ce au suferit atâta. Noi suferim când dă peste noi o nenorocire şi suferinţa noastră creşte când nenorocirea este neprevăzută, neaşteptată; dar cât de groaznică, cu cât mai mare e suferinţa când te aşteptai la altceva, când erai sigur de fericire? „Societatea feudală a fost şi mai rea.“ Prea bine, aceasta poate mângâia pe un filozof, pe un sociolog, dar nu mângâie pe cei ce suferă. Nu cumva veţi crede că voi suferi mai puţin de foame, dacă mi se va dovedi că moşii şi strămoşii mei nu mâncau nici cât mine?
Nu ştiu dacă poeţii au priceput deplin adevărata pricină a nenorocirii omeneşti, pricina durerilor noastre, dar, de bună seamă, marea lor inimă a simţit-o. Ne pare rău că nu putem analiza acum genialele scrieri ale mulţimii de poeţi care au umplut veacul cu gemetele lor; aceasta vom face-o altă dată.
Acum ne vom îndeletnici numai cu curentul decepţionist în literatura română, aducând un singur exemplu din literaturile străine, exemplu luat dintr-un poet al cărui nume e strâns legat cu decepţionismul veacului, din Byron, poet mare chiar între marii

poeţi: e povestirea unui vis a cărui realitate e izbitoare.
„Am visat, dar visul părea cam aievea. Luminătorul soare se
stinsese şi stelele rătăceau în bezna veşnicului văzduh – ele
n-aveau raze şi calea nu şi-o vedeau; iar pământul, rece-orb şi
înnegrit, se clătina în văzduhul fără lună. Dimineaţa venea şi trecea,
şi venea din nou şi de ziuă nu se lumina... Ca să gonească întunericul,
oamenii dădură foc pădurilor; din ce în ce – ele cădeau,
tulpinile pâlpâiau, se stingeau trosnind şi bezna se lăţea din nou...

Ei trăiau în jurul acestor focuri de noapte; şi tronurile, palatele
crailor încoronaţi, colibele, locuinţele tuturor se mistuiră în flăcări
gonind întunericul nopţii. Ei aprinseră oraşele şi stăteau roată în
jurul caselor ce se mistuiau – cătau unul spre altul, vrând să se
mai vadă o dată... Frunţile lor, sub această lumină deznădăjduită,
luau înfăţişări diavoleşti, când lumina flăcărilor bătea în faţa lor.
Unii, trântiţi la pământ, îşi acopereau ochii şi lăcrimau. Alţii
zâmbeau, ţinându-şi barba cu mâinile încleştate. Alţii zoreau de
colo încoace, hrănind para rugurilor, înălţau ochii cuprinşi de spaima
nebuniei spre cerul posomorât, giulgiul unei lumi moarte; şi
din nou se aruncau la pământ blestemând, scrâşnind din dinţi şi
urlând. Păsările sălbatice ţipau şi îngrozite cădeau fâlfâind din
aripile ce nu le mai slujeau. Sălbătăciunile cele mai fioroase veneau
îmblânzite şi tremurând, şerpii se strecurau şi se încolătăceau
prin mulţime şuierând, ei nu mai muşcau. Oamenii îi ucideau ca
să se hrănească. Războiul, care încetase de la o vreme, se încinse
din nou; îşi cumpărau hrana cu sânge şi cu toţii, posomorâţi, se
îndepărtau unii de alţii, mâncând în întuneric.
Dragoste nu se mai încăpea; un singur gând cuprindea pă-
mântul, gândul morţii, al morţii ce le sta în faţă, al morţii fără
glorie şi colţii foamei le sfâşiau măruntaiele. Oamenii mureau şi
hoiturile nu se îngropau, slabii le mâncau între dânşii.
Chiar câinii se năpusteau la stăpânii lor; toţi, afară de unul; şi
acesta, credincios leşului, goni prin urletele sale păsările, fiarele
şi oamenii hămesiţi, până ce foamea-i strânse de gât, până ce
morţii care cădeau stâmpărau foamea slabelor lor fălci. El nici
nu-şi căta hrană, gemea jalnic şi neîntrerupt, lătra des şi sfâşietor,
lingând mâna ce nu-l mai mângâia; astfel muri. Treptat, treptat
foamea înghiţi omenirea: numai doi oameni rămăseseră într-o
mare cetate, şi aceia erau duşmani. Ei se întâlniră, mai morţi,
lângă sfărâmăturile unui altar, unde se adusese o grămadă de
odăjdii pentru întrebuinţări profane. Ei le strânseră şi tremurând,
cu recile lor mâini de schelete, scormoniră cenuşa rămasă şi sla-

ba lor suflare căta s-o învieze; şi se aprinse o flacără de-ţi era mai
mare mila. Apoi după ce lumină, împrăştiind întunericul, ei ridicară
ochii şi cătară unul la altul; se văzură, răcniră şi căzură morţi.
Muriră de spaima groaznicei lor înfăţişări...“
Iată un tablou negru, groaznic şi înfiorător. Cel mai înfiorător
tablou ce-a ieşit vreodată din penelul unui maestru. Cât de mare
trebuie să fi fost nefericirea poetului care a scos din trista-i şi bolnava-
i închipuire acest înfiorător tablou! Ce grozavă fantezie! Dar
cercetaţi mai de aproape tabloul şi veţi vedea că poetul nu zice
degeaba că acest vis „era cam aievea, nu era cu totul vis“.
Pe un fond negru ca noaptea fără lună şi stele, pe un fond
fantastic sunt cusute imagini vii, imaginile reale ale vieţii.Toată
ura dintre oameni, lupta de interese, tot antagonismul care constituie
baza vieţii noastre sociale, toată dezlănţuirea celor mai
josnice porniri ale omului din societatea modernă, rezultat al
întocmirilor sociale, toate viciile societăţii noastre sunt ţesute pe
acest fond negru, sunt zugrăvite în acest tablou înfiorător. În

această pieire univrersală, lângă cea din urmă scânteie dătătoare de viaţă, se întâlnesc cei din urmă doi oameni, şi aceşti oameni sunt vrăjmaşi, şi mor vrăjmaşi. În tot tabloul un singur punct luminos: câinele. Poetul parcă zice: „Oamenilor, iată ce sunteţi. În ziua pieirii, când se vor dezlănţui cele mai groaznice patimi – ura, cruzimea, bestialitatea, când toate virtuţile vor pieri odată cu iubirea – o singură fiinţă va arăta sentimente mai înalte, dar acea fiinţă nu va fi om, ci câine.“

Da, toate mizeriile vieţii moderne, rezultat al întocmirilor anormale ale societăţii, lovesc inima poetului şi marea-i inimă scoate sunete măreţe şi sublime: dar cât de triste, cât de jalnice, cât de deznădăjduite şi pline de suferinţă, cât de plângătoare!

Am făcut un înconjur mare şi poate ne-am cam depărtat de ţelul articolului nostru, care e de a găsi pricinile curentului decepţionist în literatura românească din zilele noastre. Dar nu, nu ne-am depărtat, ba chiar ne-am apropiat de ţel; ne-am apropiat



atât de tare, încât vom putea răspunde pe dată întrebării ce ne-am pus. Pricinile curentului decepţionist în literatura românească sunt întocmirile sociale ori, mai bine zis, lipsurile, anomaliile acestor întocmiri. Aceasta se va dovedi şi mai mult când vom analiza pe scriitorii noştri.

Totuşi aici putem să ne explicăm, cu ajutorul celor de mai sus, un fenomen despre care am pomenit la începutul articolului, anume: de ce în literatura părinţilor noştri nu s-a produs curentul decepţionist şi s-a produs, se produce acum? Lămuririle lui Taine şi ale altor critici în privinţa pricinilor curentului decepţionist în literatură, desigur ne vor încurca şi mai mult şi ne vor lăsa în mai mare nedumerire.

În adevăr, dacă speculaţiile filozofice ori religioase au fost pricinile curentului decepţionist în literatura europeană, apoi cum de nu s-a produs acest curent în literatura părinţilor noştri, literatură cu totul supusă înrâuririi Apusului european; căci ei au trăit şi scris pe vremea când Europa apuseană era mai tare, era reprezentată de cei mai mari poeţi? Cum să ne tălmăcim neivirea curentului decepţionist la noi, de ce nu a fost un asemenea curent caracteristic în literatura de atuncea? De vom căta lămurire în filozofia epocii, în mişcarea ideilor de pe vremea aceea, desigur că nu ne vom dumeri.

Dar de îndată ce o vom căuta în viaţa materială, în relaţiile economice, politice şi sociale, acest ciudat fenomen se va lămuri de minune. Ceea ce fu 1789 pentru Europa, 1848 fu pentru noi.

La 1848, vechea stare a întocmirilor sociale cădea, şi în locul ei trebuia să se aşeze o întocmire nouă, societatea burgheză, şi aceleaşi pricini sociale dădeau loc aceloraşi efecte morale.

Iluziile Apusului s-au repetat: la noi, ca şi la dânşii, s-a zis că întocmirea liberală burgheză va aduce bunătăţi nesfârşite, va preface naţiunea într-o familie de părinţi, copii şi fraţi; la noi, ca şi la dânşii, s-a strigat: trăiască libertatea, egalitatea, fraternitatea!...

E vădit că în aşa vreme nu putea fi vorba de literatură de-



cepţionistă. Cuprinşi de înalte iluzii, de mari speranţe, poeţii de atunci ne chemau la deşteptare, ne strigau să ne trezim din somnul de moarte, ne învăţau să ne iubim patria, să slăvim libertatea şi umanitatea, ne cântau dragostea veselă şi zburdalnică, ne ziceau doine jalnice şi tânguioase, ne cântau mărirea ţării, splendoarea câmpiei şi a plaiurilor, viaţa câmpenească.

În acest cor erau glasuri triste şi dureroase: glasul lui Bolliac, care descria nefericirile iobagului, ne arăta lanţurile ţiganului;

dar el vorbea astfel pentru a ne îndepărta de acele rele, cerea
dreptate pentru toţi, ne vorbea în numele unui viitor mai bun şi
descurajarea şi decepţionismul nu se arată în cântecele lui.
Acea stare socială, atât de dorită şi aşteptată, s-a întocmit; dar
mândrele visuri nu s-au întrupat. Aceleaşi pricini sociale dau loc
la aceleaşi efecte; aceeaşi întocmire socială burgheză, care a înşelat
atât de tare nădejdile Apusului, a înşelat şi pe ale noastre, şi
decepţiunea noastră trebuia să dea loc şi la noi curentului decepţ
ionist în literatură.
Analiza acestei literaturi va dovedi şi mai bine zisele noastre.

CAUZA PESIMISMULUI ÎN LITERATURĂ ŞI VIAŢĂ
Într-un mic studiu critic e foarte greu a vorbi despre o chestie
însemnată; sunt neajunsuri fatale care ţin de marginile restrânse
ale unui articol. Foarte des se întâmplă să nu fii înţeles aşa cum
ai fi dorit, pentru că n-ai avut destul spaţiu pentru a-ţi explica

gândirile în toată întinderea lor. De altmintrelea nu numai sriitorul
şi spaţiul restrâns al unui articol sunt de vină, ci de multe
ori şi nebăgarea de seamă a cititorului. Toate acestea împreună
sunt pricina pentru care articolul meu Decepţionismul... din volumul
întâi a fost de mulţi înţeles foarte greşit. Aşa, spre pildă, dl
Petraşcu, într-un studiu critic asupra lui Eminescu, zice urmă
toarele: „La noi, dl Gherea Dobrogheanu crede cu siguranţă
că pricina acestui decepţionism, cum îl numeşte domnia sa, ar
sta în disproporţia dintre făgăduinţele mari şi actele mici ale
revoluţiei noastre de la 1848. Spiritele au fost exaltate mai întâi
de vorbe, în urmă desiluzionate de fapte, şi astăzi ele respiră în
această deziluzie." Ceea ce pot zice cu siguranţă e că dl Petraşcu
nu m-a priceput, poate din cauza mea. În orice caz pentru mine
pricina hotărâtoare a decepţionismului ori pesimismului e alta.
În articolul meu Decepţionismul etc. am formulat în căteva rânduri
părerea mea asupra cauzei ori cauzelor pesimismului. Şi aceste
rânduri, pentru mai mare siguranţă, le-am subliniat. Iată-le: „Pricina
decepţionismului nostru, a decepţionismului poeţilor noştri,
obârşia lui, sunt anomaliile societăţii burgheze. Pricina boalei veacului

e starea patologică a civilizaţiunii burgheze".
Acestea sunt, fie zis în treacăt, unicele rânduri subliniate în
tot articolul. Pentru mine dar, cauzele pesimismului nu sunt vorbele
late, promisiunile şi nerealizarea acestor promisiuni, ci

organizaţia socială de azi ori, mai bine zis, anomaliile acestei
organizaţiuni. La 1789 în Occidentul Europei şi la 1848 la noi, s-a
desfiinţat o stare de lucruri plină de multe anomalii, nedreptăţi
şi mizerii. Această cădere a unei întocmiri grele şi înlocuirea ei
prin alta superioară a trebuit să dea naştere la o mulţime de
aşteptări optimiste, la iluziuni mari, la un şir întreg de stări
sufleteşti care caracterizează optimismul. Asemenea organizaţia
nouă, cea burgheză, în dezvoltarea ei şi prin anomaliile inerente
ei, a produs amărăciuni, deziluziuni de tot soiul, un şir întreg de
stări sufleteşti pe care le numim pesimism.
Aşadar, căderea unei organizaţii rele şi înlocuirea ei prin o alta
mai bună au fost cauze producătoare şi de optimism, şi de pesimism.
În amândouă cazurile, organizaţia socială produce fie
aşteptări mari, iluziuni – optimismul, fie deziluziuni – pesimismul.
Aşa am gândit eu şi aşa am scris. Iar dl Petraşcu şi alţii
au înţeles că, după mine, pricina optimismului şi pesimismului la
noi n-a fost organizaţia socială, ci aşteptările, iluziunile de o parte,
deziluziunile de altă parte. Ar urma dar că eu explic o stare sufletească:

pesimismul, prin o altă stare sufletească: deziluziunea,
care face parte din pesimism. Dar această greşeală de a preface
în cauză hotărâtoare a unei stări sufleteşti o altă stare sufletească
înrudită cu cea dintâi, această greşeală o fac, într-un mod inconş
tient nu-i vorbă, tocmai aceia în contra cărora a fost îndreptat
articolul meu. Pentru unii critici, în adevăr, dezlegarea acestei
însemnate chestii se reduce la următoarele: care e cauza pesimismului?
– deziluziunea; care este cauza deziluziunii? –pesimismul.
Cum văd cititorii mei, am fost înţeles tocmai pe dos şi
dacă un scriitor ca dl Petraşcu m-a înţeles aşa, cu atât mai mult
trebuie să mă fi înţeles greşit alţii. Pentru a nu lăsa loc la nici o
confuzie şi pentru că chestiunea în sine e de o mare importanţă,
m-am decis să scriu acest articol. Aici voi explica mai pe larg şi
mai desluşit cauzele pesimismului în literatură şi viaţă.

* * *
Înainte de a trece la cercetarea cauzelor pesimismului, trebuie
să ne înţelegem asupra cuvântului pesimism. După cum am arătat
în articolul trecut, definiţiunile date acestui cuvânt sunt atât de
nesigure şi de elastice, încât după unii ar urma că mai toţi oamenii
au fost pesimişti, iar după alţii – că pesimişti sunt numai
Schopenhauer şi ciracii săi. Aşa, spre pildă, pentru unii un semn
caracteristic al pesimismului e nemulţumirea în privinţa condiţ
iunilor de trai. De câte ori un om ce se plânge de toate mizeriile
vieţii sociale n-a fost întâmpinat cu cuvintele: „Eşti pesimist!“
Dar nemulţumirea faţă de condiţiunile de trai poate să fie tot aşa
de bine semnul unui mare optimism. Toţi acei care se luptă pentru
transformarea socială, optimişti par excellence, având un ideal
măreţ în viitor, sunt foarte nemulţumiţi de condiţiunile actuale
ale traiului omenesc. Cu cât idealul ce le luceşte în viitor e mai
frumos, cu atât condiţiunile prezente de trai le par mai odioase,
şi critica făcută de aceşti optimişti mizeriilor vieţii actuale va fi
mai amară decât a pesimiştilor. Vina multor greşeli în ce priveşte
găsirea cauzelor hotărâtoare ale pesimismului stă în metodele
greşite întrebuinţate pentru căutarea acestor cauze şi în metodele
greşite întrebuinţate în general pentru lămurirea pesimismului.
Aşa, unii caută să se lămurească în privinţa sensului cuvântului
pesimism, trag din el toate concluziunile logice, construiesc astfel
un pesimism ori un pesimist ideal în capul lor, pe urmă cu
abstracţiunile din capul lor ei caută să lămurească pesimismul din
viaţa reală. Cu alte cuvinte, ei nu deduc sensul cuvântului din
viaţa reală, din analiza vieţii reale, ci sensul vieţii reale îl deduc
din sensul cuvântului, aşa cum le pare lor acest sens. Dar fiindcă
fiecare om poate întrucâtva să priceapă altmintrelea cuvântul pesimism,
de aceea vor fi mai tot atâtea feluri de pesimism câţi oameni
sunt. Alţii nu cad în această greşeală. Ei întrebuinţează un
metod ştiinţific întru atâta întru cât caută să se lămurească în

privinţa pesimismului din viaţa reală, din istoria omenirii. Dar
mulţi dintre aceşti din urmă cad în altă greşeală. Ei studiază pesimismul
în felurite epoci, caută ce are comun pesimismul tuturor
epocilor, pe urmă, cu acest rest comun la toate, vor să caracterizeze
pesimismul fiecărei epoci în parte. Aşa, spre pildă, nemulţ
umirea în privinţa condiţiunilor vieţii va fi comună tuturor
epocilor pesimiste, deci caracteristica pesimismului modern va fi
nemulţumirea. Aceasta e tot aşa de absurd cum ar fi dacă cineva,
voind să caracterizeze organizaţia socială a Engliterei moderne
spre pildă, ar căuta ceva comun tuturor organizaţiilor sociale,
începând de la comunele primitive ale brbarilor până la societatea
burgheză modernă. Pe urmă, cu acest rest comun tuturor organizaţ

iilor sociale ar dori să caracterizeze organizaţia modernă a
Engliterei. În acest caz, ceea ce ar caracteriza organizaţia modernă
a englezilor ar fi: convieţuirea pe acelaşi teritoriu. În acest articol
ne vom feri de aceste greşeli. Nu vom cerceta un pesimism
abstract ori pesimismul comun tuturor popoarelor şi epocilor istorice*,
ci pesimismul în societatea noastră modernă, acela al
societăţii burgheze contemporane nouă. Dar trebuie să ne mai
ferim şi de altă greşeală. Mai toţi acei care scriu şi vorbesc despre
pesimismul unei epoci nu iau în băgare de seamă deosebirile de
clasă. Privind o societate ca un organism solidar şi armonic,
pentru ei pesimismul unei clase, unei părţi a societăţiii e o dovadă
că toată societatea e cuprinsă de pesimism. Aceasta însă e
foarte greşit. Societatea până acuma n-a fost niciodată un organism
armonic, ea a consistat din clase ce se luptau între ele. Aşa
fiind, pesimismul ce a cuprins o clasă nu servă deloc de dovadă

* Cercetartea elementului pesimist comun tuturor epocilor istorice poate
fi foarte interesantă în multe alte privinţe, şi e chiar interesantă pentru
priceperea
pesimismului, dar acest rest comun, după cum am zis, nu poate fi
întrebuinţat pentru caracterizarea pesimismului unei epoci speciale, mai ales
al epocii noastre moderne.



că toate celelalte clase sunt pesimiste. Mai curând dimpotrivă. Aşa,
de pildă, sfârşitul veacului al XVIII-lea şi începutul veacului al
XIX-lea a fost o epocă optimistă pentru burghezime şi pesimistă
pentru feudali, care şi-au găsit un interpret genial în Chateaubriand.
În vremea noastră putem vorbi de pesimismul unei părţi din
clasele de sus şi de pesimismul proletariatului intelectual, profesiunilor
aşa-numite libere. Ar fi absurd însă a vorbi despre pesimismul
ţărănimii ori despre pesimismul muncitorilor industriali.

Fiindcă în acest articol va fi vorba despre pesimismul contemporan,
special epocii noastre, trebuie să dăm o caracteristică cât de
mică a pesimistului modern.

Pesimistul modern e un degenerat nervoziceşte, e un enervat.
Acesta e principalul semn fiziologic (patologic) al lui. În legătură
cu această degenerare şi slăbire nervoasă e slăbirea voinţei, o
disproporţie mare între voinţă şi inteligenţă. Nu în zadar îl numesc
criticii francezi pe pesimistul modern un impuissant* . Cu
această enervare, slăbire a voinţei sunt în legătură toate celelalte
semne distinctive ale pesimismului, anume: melancolia,
blazarea, dezgustul de viaţă şi alcătuirea acestui dezgust în sisteme
filozofice.

„Pesimismul este întrucâtva sugestiunea metafizică, zămislită
de neputinţa fizică şi morală. Orice conştiinţă a unei neputinţe
dă naştere unui dispreţ nu numai de sine, dar chiar de lucruri,
dispreţ care la unele spirite speculative se preface în formule a
priori. Se spune că suferinţa amărăşte, aceasta însă e şi mai
adevărat în ceea ce priveşte neputinţa.“ (Guyau, L’irreligion de
l’avenir**, p. 406),

„În toate experienţele asupra somnambulismului, neputinţa dă
naştere dezgustului. Pacientul căruia i s-a pricinuit neputinţa de

* Neputincios (n. ed.)
** Ireligiunea viitorului (n. ed.).



a atinge un lucru dorit, îşi explică însuşi această neputinţă căutând
lucrului oarecare caractere respingătoare şi de despreţuit. Totdeauna
dăm o explicaţie obiectivă restricţiunii voinţei noastre, în loc
de a căuta o explicare subiectivă. Odată porniţi pe această cale,
somnambulii, dacă ar fi în stare, ar merge desigur până la a-şi
dura un sistem metafizic, aceasta pentru a da dreptate stării lor

subiective. Pesimismul e poate tot astfel la început: un punct de vedere individual, stăpânit de sentimentul subiectiv de neputinţă.“ (Guyau, L’irreligion... p.407).

Pesimistul modern, prin această lipsă de voinţă şi încă prin o relativă nesinceritate, se deosebeşte, de pildă, de pesimistul ascet din veacul de mijloc. Acesta din urmă a fost sincer. Socotind că viaţa e o mizerie, el o distrugea prin schingiuirea în tot felul a corpului; pentru aceasta însă trebuie voinţă şi sinceritate mare de convicţiune. Pesimistului modern îi lipseşte, într-un grad mai mult ori mai puţin, şi una, şi alta. Susţinând că viaţa e o mizerie ce nu merită să fie trăită, pesimistul modern se bucură de viaţă, caută să-i stoarcă toate plăcerile posibile. Între două orgii, pesimistul modern va scrie un tratat filozofic ori o poemă în care va blestema iubirea şi plăcerile sexuale şi va arăta nemernicia lor. Având o voinţă slabă, lipsit de puterea de a lupta contra loviturilor ce i le dau împrejurările vieţii, el va primi aceste lovituri fără a lupta contra lor şi astfel va ajunge la un amor propriu bolnăvicios, timid vanitos şi reflexiv. La el se face un obicei de a nu se împotrivi loviturilor soartei, de a nu reacţiona contra mediului înconjură tor. Expansiunea forţelor psihice, neputându-se cheltui în afară, se va concentra înăuntru. Omul se va adânci tot mai mult în sine, se va observa mereu, va observa cele mai mici mişcări ale inimii şi ale gândirii sale. Această excesivă preocupare de sine e eminamente egoistă, dar acest egoism nu exclude o mare sensibilitate, chiar şi pentru cele mai mici suferinţe ale altora – o simţire socială ce se excită prin analogie cu propriile simţiri. Nu e



vorbă, acesta e cazul numai al celor mai distinşi pesimişti. Pesimistul modern e uneori un om învăţat, dar în cea mai mare parte a cazurilor e şi în ştiinţă „un impuissant“. Toate generalizările, toate descoperirile ştiinţifice le întrebuinţează pentru a scoate cu orice preţ încheieri potrivite cu temperamentul, cu caracterul său. Faptul că el nu poate fi fericit, mizeria propriei sale vieţi le generalizează aşa încât ajunge la concluzia că fericirea e o imposibilitate, că mizeria e partea oricărei vieţi. De aici: Nirvana. Aşadar, trăsăturile caracteristice ale pesimismului modern sunt: degenerare nervoasă, enervare excesivă, voinţă slabă, melancolie, blazare, lipsă de consecvenţă şi de deplină sinceritate, amor propriu bolnăvicios, vanitate, reflexivitate, dezgust de viaţă şi generalizarea, adică alcătuirea acestui dezgust în sisteme filozofice, o mare simţibilitate şi impresionabilitate, lipsă de energie, caracter schimbăcios... Acestea sunt unele din trăsăturile caracteristice ale pesimistului modern. Dacă noi am fi avut de gând să zugrăvim tipul pesimistului, apoi nu ne-am fi oprit aici, dar pentru scopul nostru ajunge să avem unele trăsături ale caracterului şi intelectului

pesimistului modern; se înţelege că pesimiştii se deosebesc mult unii de alţii, trăsăturile caracteristice se combină la fiecare în felurite moduri. Asemenea şi clasificarea oamenilor în pesimişti şi nepesimişti iarăşi nu poate fi decât relativă. Am zis că caracterul pesimismului şi al pesimistului se schimbă după loc şi vreme, după epocile istorice, astfel că în epoca noastră burgheză pesimismul are un alt caracter decât în alte epoci. Dar şi în aceeaşi epocă, el nu rămâne acelaşi. E o mare deosebire între pesimismul trufaş şi revoltat de la începutul acestui secol şi pesimismul domol de la mijlocul secolului. Şi mai ales e o mare deosebire între pesimismul de la începutul secolului şi pesimismul contemporan nouă, adevăratul pesimism al învinşilor. Caracterizarea pesimistului, pe care am făcut-o mai sus, priveşte mai ales pe pesimiştii contemporani nouă.

* * *
Pentru oamenii care nu sunt învăţaţi a adânci lucrurile, găsirea cauzei hotărâtoare a unui fenomen pare a fi un lucru cât se poate de uşor. Metodul care se întrebuinţează pentru aflarea cauzei e la ei foarte simplu şi uşor. Se iau două fenomene care coexistă în acelaşi timp şi se pune o legătură cauzală între ele. Aşa de pildă: ţăranul e sărac, ţăranul bea, deci cauza sărăciei e beţia. Oamenii într-o anumită epocă sunt pesimişti, oamenii sunt deziluzionaţi, deci cauza pesimismului e deziluziunea, ori vice versa. Fiindcă însă în acelaşi timp cu pesimismul, afară de deziluzie, coexistă o mulţime de alte stări sufleteşti, de aceea fiecare din aceste stări sufleteşti se preface ad libitum* în cauze ale pesimismului. Aşa de pildă melancolia, blazarea, voinţa slabă, disproporţia între voinţă şi inteligenţă, toate devin, pentru logicienii noştri pripiţi, cauze hotărâtoare ale pesimismului. Iată un alt exemplu de felul cum se caută şi se proclamă cauzele hotărâtoare ale unor fenomene. Împreună cu pesimismul modern există o ştiinţă modernă, din care pesimiştii îşi scot argumente pentru încheierile lor – deci, conchid logicienii noştri, ştiinţa modernă e cauza pesimismului. Împreună cu pesimismul şi cu ştiinţa modernă există o mare necredinţă, deci necredinţa e cauza pesimismului ş.a.m.d. Logicienii noştri n-ar trebui însă să uite că, dacă vor merge consecvent pe această cale, vor fi nevoiţi să declare umbrela cauza ploii, pentru că ploaia şi umbrela există în aceeaşi vreme. Şi dacă nu se fac astfel de concluziuni, astfel de legături cauzale între umbrelă şi ploaie, pricina e că fenomenul e foarte simplu; când e vorba însă de fenomene sociale, aici sunt posibile lucruri şi mai izbitoare decât umbrela cauza ploii. Când e vorba de fenomenele sociale, e posibilă greşeala ca o cauză cu totul secundară să fie ridicată la rangul unei cauze hotărâtoare, o parte a unui fenomen să devie cauza fenomenului însuşi, un simptom al unei boli sociale să devie cauza acestei boli şi alte absurdităţi de acest fel.

* Prin voinţa cuiva; la alegere (n.ed.)


Criticii francezi moderni ca Bourget, iar după ei dl Petraşcu, consideră ca pricini hotărâtoare ale pesimismului – boala veacului – descoperirile ştiinţifice care au distrus credinţele religioase. Ştiinţa a arătat omului modern orizonturi imense, fără însă a-i da răspunsuri liniştitoare şi hotărâte la toate întrebările, după cum le da religia. Cauza pesimismului, zice dl Petraşcu, provine „dintr-o schimbare în forţele fundamentale ale sufletului contemporan, adică în raportul dintre inteligenţă, voinţă şi credinţă...“. Şi mai departe: „Secolul nostru e stăpânit de inteligenţa şi voinţa sa în deprofitul credinţei strâmtorate. Această dezlocuire în facultăţile sufleteşti ale timpului e produsul educaţiei ştiinţifice moderne şi are sâmburele în legile găsite acum trei sute de ani de spiritul lui Bacon etc.“ Dislocuirea în facultăţile sufleteşti, chiar dacă ar exista, ar arăta simptomul bolii, dar nu cauza ei hotărâtoare. Şi acelaşi lucru trebuie să-l spunem şi despre acele speculaţiuni, despre acele concluziuni triste, desperate, pe care le trag pesimiştii din ştiinţa modernă. Faptul că ei trag astfel de concluziuni arată starea patologică a sufletului lor pe care noi o numim pesimism, după cum neliniştea sufletească, ridicarea temperaturii ori mărirea splinei arată o stare patologică pe care noi o numim friguri.
Dar cauza, unde e cauza? Dar poate ştiinţa modernă, descoperirile ştiinţifice moderne sunt, prin sensul lor intern, astfel încât negreşit din ele nu putem în mod logic să tragem alte concluzii decât descurajatoare? Rezultatele ştiinţei poate sunt necesarmente

pesimiste? A pune într-un mod clar şi sincer această întrebare e şi a răspunde. Cum? Ştiinţa modernă care dă neînchipuit de puternice arme omului în lupta lui cu natura, care aproape a nimicit distanţele prin telegraf şi drum de fier, care îl face pe om încâtva stăpânitorul naturii, această ştiinţă care are menirea de a da putere, mândrie, siguranţă omului şi a-i întări voinţa, ştiinţa deci, care are menirea să distrugă pesimismul, alungându-l din viaţă,

dezvoltând în caracterul omului trăsături absolut antagonice pesimismului, această ştiinţă, tocmai ea să fie necesarmente aceea care în chip logic şi necesar să producă pesimismul? Aceasta e mai mult decât absurd. Dacă sunt oameni care fac deducţiile cele mai descurajatoare din ştiinţa modernă, pricina e în ei şi în viaţa socială, nu în ştiinţă. Şi dacă într-o măsură oarecare ştiinţa, contrar caracterului său, ajută cu adevărat la producerea pesimismului, acesta se datoreşte nu ei, ci modului cum funcţionează în societatea modernă. Vom vedea aceasta mai jos.

Dar zice dl Petraşcu: „... progresul ştiinţific, dezrădăcinând religia, a îngustat cu mult obiectul credinţei sădită din fire în sufletul nostru“. Şi astfel ştiinţa, luându-ne mângâierea unei vieţi viitoare, luându-ne explicaţia cauzei prime, pricinuieşte dezolare sufletească. De această părere sunt în adevăr o mulţime de scriitori de talent, ceea ce n-o împiedică deloc de a fi greşită. Mai întâi ştiinţa nu distruge religia, întrucât obiectul ei ar fi problema moralei, problema binelui şi în sfârşit problemele filozofice. În această privinţă ştiinţa dă un impuls mare spiritului omenesc. Ceea ce ştiinţa distruge în adevăr sunt prejudiciile absurde, antropomorfismul brutal etc. Dar făcând aceasta ştiinţa are tendinţa de a distruge pesimismul, nu de a-l crea. În adevăr: ce a fost religiunea până acuma? După definiţia lui Schleiermacher religiunea este: „Simţământul desăvârşitei noastre atârnări de univers şi principiul său“. După Feuerbach, esenţa religiunii e asemenea simţământul atârnării de mijlocul înconjurător, frica. Acest simţământ însă al atârnării, al fricii, slăbind voinţa omului ca orice atârnare, e cel mai bun factor al pesimismului. Astfel religiunea e cel mai bun factor pentru a mări pesimismul, nu pentru a-l distruge, după cum ar crede un Bourget. Cum, când omul, crezând că trăsnetul e produs de un D-zeu, ca un semn al mâniei lui, bătea mătănii, tremura de groază şi de frica de a nu fi trăsnit, aceasta încuraja pe om? Iar când ştiinţa i-a arătat ce e trăsnetul, i-a dat parato-

nerul pentru a se păzi de urmările rele ale lui, a pus trăsnetul în serviciul omului, ca pe un rob ascultător, toate acestea au trebuit să aibă urmări descurajatoare, făcând pe om pesimist? Stranie logică! Vorbind de acest caracter al ştiinţei, destructiv pentru religie, constructiv pentru om, Guyau zice cu drept cuvânt: „E timpul să facem sclavi pe aceşti D-zei pe care începusem a-i adora; e timpul de a pune în locul domniei lui D-zeu, domnia oamenilor“.

Dar mângâierile vieţii viitoare?

Frica vieţii viitoare, frica iadului îngrozitor şi a caznelor lui a fost totdeauna unul din cei mai mari producători ai nevrozelor şi psihozelor religioase, a fost în veacul de mijloc contribuitorul celui mai desperat pesimism. Omului credincios de aceea i se părea moartea aşa de grozavă, pentru că niciodată nu era sigur că o scoate la bun capăt cu stăpânitorul ceresc, care nu era decât oglinda stăpânitorului pământesc, baron feudal, rege ori împărat. E adevărat că omul cult modern nu poate afirma mai nimica în privinţa marelui necunoscut: după moarte; dar aceasta nu poate să-l facă mai nefericit decât pe cel credincios care înaintea morţii e cuprins de groază şi laşitate. Cât de mare dreptate are în privinţa

aceasta Guyau în următoarea admirabilă pagină:
„Acolo unde filozoful nu ştie, e silit a spune şi altora şi lui însuşi: nu ştiu, mă îndoiesc, sper, şi nimic mai mult.
Sentimentul cel mai original şi unul din cele mai morale ale secolului nostru – ale secolului ştiinţei – e tocmai acest sentiment de îndoială sinceră cu care privim orice act de credinţă religioasă ca pe un lucru serios, nu-l putem îndeplini cu uşurinţă, e o sarcină mai gravă decât toate celelalte sarcini omeneşti, în faţa căreia stăm atât de mult la-ndoială – înainte de a o lua: e

iscălitura despre care vorbea veacul de mijloc că se scrie cu o picătură din sângele tău şi care te înlănţuie pentru vecie. În clipa morţii mai cu seamă, în ceasul acela când religiunile spun omului: părăseşte-te pe tine o clipă, lasă-te dus de puterea pildei, a

obiceiului, de dorinţa de a afirma chiar acolo unde nu ştii, de frică în sfârşit şi vei fi mântuit – în ceasul acela când actul de credinţă oarbă e suprema slăbiciune şi laşitate, îndoiala este desigur punctul cel mai înalt şi cel mai curajos pe care-l poate atinge cugetarea omenească; e lupta până la capăt, fără a se da învins: e moartea stând dreaptă înaintea problemei nedezlegate, dar îndelung privite în faţă.“ (L'irreligion de l'avenir, Guyau, p. 330). Iar într-un alt loc, astfel caracterizează Guyau ireligiunea modernă faţă cu epoca religioasă: „Nu mai trebuie case închise, temple închise, inimi închise; nu mai trebuie vieţi aruncate în mănăstiri şi ferecate de ziduri, nu mai trebuie inimi înăbuşite şi strânse; ci viaţă sub cer deschis şi cu inima deschisă, sub cerul liber, sub nesfârşita binecuvântare a soarelui şi a nourilor“ (L'irreligion... p. 330).
Şi viaţa, sub cerul liber şi cald al ireligiunii e desigur preferabilă vieţii din închisorile reci ale religiunii. Se vor găsi mulţi care nu vor fi de aceeaşi părere cu noi în privinţa tendinţei încurajatoare a ireligiunii, dar toţi trebuie să fie de acord că ireligiunea produce acest efect asupra unei mulţimi de oameni. O mare majoritate din mulţimea celor ce se luptă pentru transformarea socială sunt ireligioşi, necredincioşi, ceea ce nu-i împiedică de a fi optimişti, unicii optimişti serioşi ai secolului. Deci nu numai analiza caracterului religiunii şi ireligiunii, dar şi faptele arată că ireligiunea, necredinţa e departe de a avea în chip necesar o influenţă pesimistă. Cum vedem dar, cauza pesimismului, în loc de a fi lămurită, ajunge şi mai întunecată prin explicaţiile date; la problema întâi se adaugă acuma alta, care cere să fie dezlegată şi ea, şi anume: care e cauza că ştiinţa modernă are uneori asupra spiritului o influenţă descurajatoare pesimistă, deşi după caracterul ei intern, după sensul ei intim ar trebui să aibă o influenţă contrarie? Această problemă, ca şi cea dintâi, se va lămuri mai jos. Acuma, când cunoaştem subiectul articolului nostru – pesimismul –,

când cunoaştem cât de greşit au fost explicate cauzele acestui fenomen, putem să trecem şi noi la subiectul nostru şi să lămurim câtă dreptate am avut când am zis că pricina pesimismului veacului e organizaţia socială modernă burgheză.
* * *
Ca să arătăm cum organizaţia socială modernă produce pesimismul, vom lua câţiva factori principali ai vieţii sociale şi vom arăta cum aceşti factori, în organizaţia socială modernă, devin izvoare de pesimism. Primul factor e lupta pentru existenţă. Cum e viaţa omului din punctul de vedere al luptei pentru existenţă în societatea modernă? E de netăgăduit că ceea ce mai ales caracterizează lupta pentru existenţă în societatea modernă e nesiguranţ

a. Lupta pentru existenţă în societatea noastră nu e regulată prin vreo inteligenţă, prin conştiinţa omului, printr-un plan raţional, ci printr-o forţă oarbă şi inconştientă care se cheamă libera-concurenţă.

Între multe efecte deplorabile ale liberei concurenţe e marea nesiguranţă în viaţa imensei majorităţi a oamenilor. Să luăm ca pildă nu un om, ci o clasă întreagă de oameni care dau cel mai mare contingent pesimismului, pe muncitorii intelectuali, aşanumitele profesii libere: avocaţi, doctori, profesori, arhitecţi, muzicanţi, jurnalişti etc. Într-o societate producătoare de mărfuri cum e a noastră, munca intelectuală devine şi ea o marfă care se cumpără şi se vinde. Munca, fie morală, fie intelectuală, devenind în societatea noastră o marfă, ea depinde de starea pieţei, de legea economică a ofertei şi cererii, de concurenţă şi, dacă în piaţă va fi mai multă ofertă decât cerere, atunci marfa oferită, în cazul de faţă munca intelectuală, e cu desăvârşire depreciată, iar posesorul ei, doctor, profesor, inginer, muzicant, jurnalist, contabil etc., poate să moară de foame mult şi bine. Fiindcă furnizarea pieţei cu muncă intelectuală nu e de nimenea regulată într-un mod

raţional şi conştient, e evident că mai nimenea din posesorii ei nu poate să fie sigur de existenţa sa. Dar oare numai profesiile libere sunt în această categorie? Un negustor poate să fie ruinat de concurenţa altuia, un fabricant poate să fie ruinat de un concurent. El produce fără să ştie cât va trebui în piaţă, cât va fi cererea, precum nu ştie cât se va oferi. Apariţiunea pe piaţă a unei mărfi similare din altă ţară, chiar din alt continent, poate să deprecieze marfa fabricantului, ruinându-l pe el, lăsând pe stradă pe muncitorii manuali şi intelectuali ocupaţi în fabrica lui. O mare şi bogată recoltă în America poate să ruineze pe mulţi agricultori în Europa. Crizele comerciale şi economice distrug sutimi de averi mari, lasă muritori de foame mii de lucrători manuali şi intelectuali. Un faliment dat în New York poate face să înceteze unele afaceri şi să pricinuiască mizeria unei mulţimi de oameni în Marsilia ş.a.m.d. Organizaţia socială modernă preface toată societatea într-un organism simţitor, unde starea fiecărei celule (individ) influenţează asupra celulelor celorlalte şi e influenţată de ele. Acesta e un imens progres, un mare merit al civilizaţiei burgheze.

Dar făcând din societate un imens organism, nu s-a dat acestui organism o întocmire raţională, armonică, conştientă, astfel ca buna stare a unei celule să devie condiţie indispensabilă pentru buna stare a tuturor celorlalte, şi viceversa. În loc de a crea o întocmire raţională şi conştientă, societatea modernă lasă concurenţei libere toată grija acestei organizări. Concurenţa trebuie să puie în acord toate activităţile, să armonizeze toate interesele. Şi această concurenţă – putere oarbă şi inconştientă – lucrează aşa de bine, încât aruncă toată viaţa socială într-un câmp de luptă, o face cu desăvârşire nesigură şi ajunge până la o dureroasă absurditate, făcând din starea rea, nefericită, a unei celule (individ) – condiţiunea indispensabilă pentru starea bună a altei celule. Această putere oarbă distruge cu desăvârşire siguranţa vieţii, prefăcând viaţa într-un joc la noroc, într-o loterie în care marea

majoritate a biletelor sunt pentru pierdere. Lupta pentru existenţă în societatea modernă se lămureşte prin comparaţie cu forma cea mai brutală a luptei – cu războiul. În războiul de altădată, mai ales până la introducerea armelor de foc, rezultatul luptei depindea, în mare parte, de puterea fizică, de energia, de prevederea, de înţelepciunea luptătorilor. Acela care era mai tare, mai prevăzător biruia; cel slab pierea. Se înţelege că o astfel de luptă

trebuia să dezvolte, prin selecţiune, oameni puternici ca fizic şi ca voinţă. În războiul modern mase de oameni, fără voinţa lor se mişcă, se duc în foc, mor, dispar. Cine mişcă aceste mase de oameni, cine îi trimite la moarte sau la biruinţă? E comandantul care, stând lângă o masă cu o hartă înaintea lui, cu un creion roşu în mână, îndreaptă mişcarea maselor de oameni, hotărând victoria sau înfrângerea. Soldatul modern deci nu are voinţa lui, el e o maşină; războiul modern nu dezvoltă energia, voinţa, mândria, conştiinţa de propria forţă, ci le ucide, înlocuind toate aceste calităţi prin supunere, prin frică, prin nimicirea voinţei — prin aşa-numita „desciplină oarbă“. Şi acelaşi lucru se petrece şi în lupta pentru existenţă. Concurenţa oarbă, împrejurările oarbe ale vieţii sociale mişcă masele, învârtesc roata norocului ridicând sus pe unii, azvârlind jos şi strivind pe alţii, fără ca unii s-o merite, fără ca alţii să fie de vină, distrugând mândrie, curaj, energie, voinţă — nimicind caracterele. Dar dacă este o mare asemănare între lupta războinică şi lupta paşnică pentru trai, apoi este şi o însemnată deosebire. Pe când acolo, în război, luptătorii sunt duşi în foc de un om, de o inteligenţă, de un creier omenesc care poate să fie creierul genial al unui Moltke, în lupta aşa-numită paşnică ceea ce conduce masele de oameni e concurenţa oarbă, sunt oarbele condiţiuni sociale ale vieţii, e norocul, hazardul lipsit de voinţă şi inteligenţă. În faţa omului modern, condiţiunile vieţii sociale se ridică ca un sfinx monstruos şi îi zic: ghiceşte ori te voi distruge. Acest fapt: marea atârnare a omului



modern de ceva care n-are chip, voinţă şi inteligenţă, e de mare, de foarte mare importanţă pentru formarea caracterului omului modern. Nu degeaba în limbajul popular, în care de multe ori se oglindesc perfect condiţiunile sociale de trai, cuvântul „noroc“, „soartă“ e aşa de mult întrebuinţat.

Ceea ce dezvoltă lupta pentru existenţă în societatea modernă e simţământul dependenţei, atârnării, slăbirea voinţei, energiei; toate acestea însă sunt principalele simptome, trăsături caracteristice ale pesimismului modern. Lupta pentru existenţă, după cum se face în societatea modernă, este deci un izvor mare al pesimismului veacului. Şi felul luptei pentru existenţă nu numai că hotărăşte în parte pesimismul, dar şi felul pesimismului modern.

Am zis că simţământul atârnării e unul din principalele simţăminte ce caracterizează pesimismul. Dar simţământul atârnării sociale nu e caracteristic numai epocii noastre, ci a fost în toate organizaţiile sociale, şi afară de atârnarea de condiţiile sociale mai este atârnarea de mediul cosmic. Aceasta e foarte adevărat, şi una, şi alta — politiceşte vorbind, nu economiceşte — au fost mai groaznice în evul mediu spre pildă. Voinţa şi chiar viaţa unui om depindea de un feudal, de multe ori foarte crud, care printrun semn putea să distrugă voinţa omului, făcând să-i distrugă viaţa. Această atârnare crudă, dar totodată foarte clară pentru om, se manifesta uneori printr-un pesimism pe cât de hotărât, pe atât de dureros, care mergea până la distrugerea cărnii la un ascet, până la alienaţia mintală la demoniaci. Dependenţa, atârnarea omului modern, e cu totul alta. El nu depinde de un stăpân crud, dar care ar fi o persoană, un om; el depinde de împrejurările sociale, de ceva nedefinit, foarte vag, ce n-are chip. Şi această atârnare se manifestă toată viaţa, pas cu pas şi, în marea majoritate a cazurilor, omul nici nu pricepe de cine depinde şi cum depinde. Şi după cum e vagă, nedefinită, chiar mistică această



atârnare, tot astfel şi pesimismul e vag, e o blazare, o melancolie nelămurită, nu e o boală acută, ci mai curând o tânjire morală.

Acuma suntem în stare să lămurim şi un alt fenomen. În secolul nostru, secolul ştiinţific, a început iarăşi să se manifesteze misticismul religios, spiritismul şi alte manifestări psihice anormale, parcă ne-am fi întors la bunele vremuri ale evului mediu.
Dacă acest spirit mistico-religios s-ar fi ivit la popor, la oameni inculţi, n-ar fi nici o mirare. Dar poporul muncitor, cu totul contrariu, devine tot mai mult ireligios. Misticismul religios se manifestă în vremea noastră la oameni culţi, la unii ciar învăţaţi. În această privinţă se dau explicaţii ca şi pentru pesimism, făcânduse din forma manifestării acestei stări psihice cauza ei. Cauza misticismului religios contemporan, zic aceşti explicatori, e că omul modern e însetat de idealuri. Ştiinţa îi deschide imense orizonturi, dar nu-i dă răspunsuri la întrebările vitale, şi atunci, decepţionat, omul modern se întoarce la religie. Stranie logică şi stranie căutare de idealuri! Ştiinţa deschide imense orizonturi pentru idealuri măreţe şi, în loc de a se ridica tot mai sus şi mai sus, lucrând pentru lărgirea acestor orizonturi imense, misticul modern se întoarce la religiune şi se mulţumeşte cu explicări şi cu ipoteze copilăreşti ce n-au pic de verosimilitate. Aşa ar fi cu un şoim care, fiindcă nu poate să-şi înalţe zborul mai sus de piscurile înalte ale Alpilor – decepţionat, s-ar lăsa jos pe pământ şi ar începe să mănânce grăunţe împreună cu găinile, raţele şi gâştele, ajungând o pasăre de curte. Stranie prefacere! Explicarea acestui fapt atât de straniu, o găsim iarăşi în organizaţia socială.
Misticismul religios şi pesimismul, deşi diferă în unele privinţe, au însă mult comun şi sunt în parte izvorâte din acelaşi sentiment al fricii şi al atârnării. Cum am zis, după Schleiermacher, ca şi după Feuerbach, simţămintele fricii, atârnării, slă-
biciunii sunt simţiminte mai ales producătoare de religiune. E un proverb, că un om slab îşi caută un stăpân. Lipsa de putere şi

voinţă omul caută s-o repare creându-şi în cer o făptură puternică cu o voinţă absolută. Întocmirea socială modernă, făcând pe om aşa de atârnător, creează un teren pentru religiune şi pentru misticismul religios. Şi dacă atârnarea socială explică, în parte bineînţeles , misticismul religios, felul modern al acestei atârnări explică felul modern al misticismului religios. Aşa, în evul mediu felul atârnării sociale era personal. Omul medieval atârna de persoana baronului feudal, de rege ori împărat. În religiune D-zeul medieval a fost asemenea personal. D-zeu era sever, pedepsitor, puternic şi totodată bun, drept. D-zeu era combinaţiunea unui stăpân real pe care îl avea omul înaintea ochilor şi a unui stăpân ideal, aşa cum ar fi dorit să-l aibă. Atârnarea socială modernă nu e personală, omul nu depinde de o persoană hotărâtă, ci de ceva vag, nedefinit, de ceva misterios pentru el, despre al cărui caracter nu poate să-şi dea seama, pe care e nevoit să-l numească cu nişte cuvinte vagi, ca „soartă“, „noroc“, „împrejurările vieţii“ etc., de aceea şi misticismul religios al omului modern e nehotărât, vag. D-zeul misticului modern e ba natura, ba suprema iubire, destăinuirea, nemurirea etc.*. Bineînţeles că atârnarea socială nu e unica cauză a pesimismului; mai jos vom vedea altă cauză tot aşa de importantă.
Să ne întoarcem iar la subiectul nostru. Am vorbit de lupta pentru existenţă în general, dar toate cazurile particulare, toate rezultatele acestei lupte duc, într-un fel ori într-altul, la acelaşi rezultat când e vorba de pesimism. Aşa e, spre pildă, concentrarea bogăţiilor. Organizaţia socială modernă face să se concentreze

* Într-un articol spiritist Ştiinţa sufletului dl Hasdeu caracterizează religiunea
d-sale prin trei dogme: Dumnezeu, nemurirea şi destăinuirea. Din

Sfânta Treime creştinească dl Hasdeu a conservat numai pe D-zeu Tatăl, iar pe Fiul şi Sfântul duh i-a înlocuit cu nemurirea şi destăinuirea. Dacă însă dl Hasdeu crede, după cum zice, că aceasta e şi esenţa fiecărei religiuni la toate popoarele şi în toate timpurile, atunci greşeşte foarte mult.

tot mai mari bogăţii în tot mai puţine mâini, ea creează pe miliardarii moderni.
Aceşti miliardari duc o viaţă de somptuozitate, de un lux nebun, care întrece închipuirea omenească şi care e posibil numai când sunt concentrate în puţine mâini imense bogăţii. Această viaţă imens de somptuoasă ei o petrec în oraşe mari, în faţa sutimilor de mii de oameni la care se dezvoltă aceleaşi gusturi, aceleaşi dorinţe, se dezvoltă o pasiune nebună de a ajunge la îndestularea acestor dorinţe. Câte vieţi distruse, câte conştiinţe nimicite, câte onestităţi vândute pentru a ajunge acolo unde străluceşte luxul nebun al milionarului. Dar milioanele nu cad din cer, trebuie să fie produse şi sunt produse puţine, deci nu pot să fie decât puţini milionari, puţini aleşi de împrejurările oarbe, iar cei mai mulţi, imensa majoritate ce se luptă pentru îmbogăţire, rămâne învinsă. Şi în faţa imensei mulţimi a învinşilor, stă trufaş luxul nebun, excitând, prin contrast cu nevoia şi mizeria, nemulţ umirea sufletească, invidia amară, gânduri negre, suferinţe, un şir întreg de simţăminte şi gânduri care sunt simptomele şi izvoarele pesimismului veacului. Concentrarea bogăţiilor în puţine mâini creează la o mare mulţime de oameni o disproporţ ie colosală între dorinţa şi putinţa de a le îndestula, şi astfel ajunge unul din principalele izvoare ale pesimismului.
Să trecem acum la un alt factor al vieţii omeneşti şi al vieţii sociale, care e tot aşa de important ca şi lupta pentru existenţă şi anume: iubirea erotică, relaţiunile sexuale.
Nu e nevoie să insistăm mult asupra marii importanţe a relaţiunilor sexuale pentru viaţa omului şi a societăţii. Fiecare pricepe nemărginita însemnătate a lor, deoarece ele sunt izvorul vieţii individului, deci şi al societăţei. Ele sunt acelea care fac să se perpetueze specia omenească. Cu cât o funcţiune organică socială ori individuală e mai importantă, cu atât normala funcţionare a ei e mai vitală pentru organism şi cu atât va fi mai primejdioasă,

mai distrugătoare anormala funcţionare a ei. Să cercetăm dar relaţiunile sexuale în societatea modernă.
În evul mediu, unde existau relaţiunile economice obligatorii, servagiste, femeia era o servă a bărbatului, relaţiunile sexuale între femeie şi bărbat erau obligatorii şi hotărâte de obiceiuri, odată şi pentru totdeauna. În societatea modernă a liberelor relaţiuni economice femeia ajunge mai liberă; dar în această societate producătoare de mărfuri, iubirea erotică ajunge o marfă, femeia ajunge şi ea o marfă. În oraşe, în centrele mari sunt mii, zeci de mii de femei tarifate, vândute, cumpărate, importate şi al căror preţ e hotărât de legea economică a cererii şi a ofertei; deci sunt mărfuri în toată puterea cuvântului. Ceea ce hotărăşte posesiunea unei mărfi nu e nici forţa, nici obiceiul, ci banul. Marfa nu poate refuza pe cumpărător. Acelaşi lucru e şi cu marfa-iubire.
Sunt nenumărate efectele distrugătoare pe care le introduce în societatea noastră acest fapt arhimizerabil: prefacerea iubirii în marfă.
În vechime, când posesiunea femeii era hotărâtă de forţa brutală, acei regi care aveau mai multă putere, aveau şi sutimi de femei, ceea ce condiţiona însă degenerarea lor sexuală. În societatea noastră, unde mai totdeauna banul hotărăşte posesiunea iubirii, gânditu-s-a oare cineva la acest fapt grozav: câtă anume

marfă-iubire poate cumpăra un miliardar modern şi asupra câtor zecimi, dacă nu sutimi de mii de femei poate să se întindă stăpânirea lui? Şi nu numai un miliardar, ci orice om cu parale poate să cumpere marfa aceasta; şi deoarece unicul factor cerut e banul, apoi şi copiii nevârstnici – pentru cari relaţiunile sexuale sunt ucigătoare din punctul de vedere al sănătăţii fizice şi morale – pot dispune de această marfă. În oraşele mari mai toţi nevârstnicii se prostituiesc de la paisprezece-cincisprezece ani. Astfel, în relaţiuni sexuale absolut nepermise o duc patru ori cinci ani, până pe la nouăsprezece-douăzeci de ani; apoi urmează zece-

doisprezece ani de relaţiuni sexuale cumpărate, – vremea celei mai mari forţe şi energii sexuale. Şi după ce omul civilizat modern a petrecut astfel paisprezece ani, a ajuns şi el a-şi forma o carieră, a-şi micşora, întrucâtva cel puţin, nesiguranţa vieţii; după ce la vârsta de treizeci-treizeci şi doi de ani şi-a ruinat psihicul şi nervii – se însoară pentru a preface în iad viaţa casnică, pentru a da naştere la copii degeneraţi nervoziceşte.

Anormalitatea relaţiunilor sexuale în societatea modernă ca producătoare de pesimism e arătată în literatură cu atâta talent şi profuziune, încât n-avem decât să studiem din acest punct de vedere câteva din aceste producţiuni artistice. Şi aici vom avea un îndoit folos. Mai întâi, o creaţiune adevărat artistică oglindeşte clar şi precis viaţa reală. Pe de altă parte, într-o producţiune artistică se oglindeşte şi persoana artistului – creatorul. Studiind dar pricinile pesimismului după producţiunile artistice, putem afla totodată şi pricinile pesimismului în viaţă şi în artă, care de altmintrelea nici ea nu e decât o parte a vieţii. Trebuie să exprimăm aici o adâncă părere de rău că marginile articolului ne impun o mare economie de spaţiu, astfel încât nu vom putea decât cita foarte puţine producţiuni artistice, şi în privinţa celor citate vom fi nevoiţi să fim foarte scurţi.

Începem cu celebra poemă a genialului Alfred de Musset, cu Rolla. În Rolla Musset zugrăveşte un tip decepţionat, un pesimist contemporan lui, şi în această poemă sunt incarnate şi propriile simţiri şi gândiri ale marelui poet pesimist. Rolla e, în parte, însuşi Musset şi deci ne e cu atât mai interesant. Cine e dar Rolla? Poetul ni-l zugrăveşte astfel – citām după traducerea dlui Grigoriu.

A lui Rolla tată însă, nobil, gentilom şi prost,
Îl crescuse cum se creşte un moştenitor bogat,
Făr-a a mai gândi că însuşi în oraşul său uitat
Chiar mai mult de jumătate din avutul său mâncase.

Rolla se trezeşte-n una din a toamnei seri frumoase
Nouăsprezece ani că are şi că e stăpân pe sine,
Neavând talent sau alte iscusinţi mai priincioase.
Apoi făr-aceste, munca o credea ca o ruşine.*

Ce va face Rolla, ce va munci? Las'că educaţia dată de societatea unde trăieşte Rolla a făcut că „munca o credea ca o ruşine“, dar afară de aceasta el nici n-are nevoie, are bani, are cu ce să-şi poată cumpăra toate plăcerile, şi toate plăcerile se vând acolo unde

...corupţia pierdută
Tot în ea şi sub plin soare prostituţia sărută...**

Şi Rolla se afundă în viaţa plăcerilor cumpărate, în acea viaţă unde pasiunile stăpânesc pe om, nu omul pasiunile:

Trei ani scumpi şi cei mai mândri din juneţea-ncântătoare,–
Trei ani de delir, beţie, voluptate şi amor...***

şi ca rezultat:

Desfrânatul cel mai mare din oraşul lumii unde
Desfrânarea se găseşte zgomotoasă necurmat,

* Le père de Rolla, gentillâtre imbécile,
L'avait fait élever comme un riche héritier,
Sans songer que lui-même, a sa petite ville,
Il avait de son bien mange plus de moitié.
En sorte que Rolla, par un beau soir d'automne
Se vit a dix-neuf ans maître de sa personne,—
Et n'ayant dans la main ni talent, ni métier.
Il eut trouvé d'ailleurs tout travail impossible;
** ...la corruption
Y baise en plein soleil la prostitution...
*** Trois ans — les trois plus beaux de la belle jeunnesse,—
Trois ans de volupté, de délire et d'ivresse...

Vechiul târg, în care viciul înrodeşte şi pătrunde,
E Parisul, şi în el este cel mai mare desfrânat
Jak Rolla...*

Dar poate voiţi a avea o idee de felul desfrânării, căreia i se dedă Rolla? — Iat-o:

O! Tăceţi, s-aude zgomot. Femei multe se ivesc,
Deschid uşa; apoi alte femei goale jumătate
Părul despletit, de ziduri abia merg şi se târăsc
Prin ascunse coridoare în sudori de voluptate.
La o lampă, rămăşiţe din orgii se mai zăresc
Din murinda ei lumină razele ce-abia lucesc
Face să apară-n fundul unui buduar de-o parte,
Pe a mesei faţă roşă cupe pline, cupe sparte.
Apoi uşa se închide sub un râs de veselie.**

Şi rezultatul unei astfel de vieţi nu poate fi, bineînţeles, decât ruinarea vieţii fizice şi a tuturor facultăţilor sufleteşti. Dar nu numai Rolla se ucide fiziceşte şi sufleteşte, ci şi alţii, altele descrise în orgie. Ce le mână pe ele la pieire? — Poetul o ştie şi o spune în versuri magnifice:

Sărăcie! Sărăcie! tu eşti cruda curtizană
Ce pe patul prostituţiei ai zvârlit acea sărmană,

* De tous les débauchés de la ville du monde
Ou le libertinage est à meilleur marché,
De la plus vleille en vice et de la plus féconde,
Je veux dire Paris,— le plus grand débauché
Etait Jacques Rolla...
** Silence! On a parlé. Des femmes inconnues,
Ont entr'ouvert la porte,— et d'autres, demi-nues,
Les cheveux en désordre et se traînant aux murs,
Traversaient en sueur des corridors obscurs.
Une lampe a bougé; — les restes d-une orgie,
Aux dernières lueurs de sa morne clarté
Sont apparus au fond d'un boudoir écarté.
Les verres se heurtaient sur la nappe rougie;
La porte est retombée au bruit d'un rire affreux.

Care Grecii ar fi pus-o pe-al Dianei sfânt altar!
..................................................
Sărăcie! tu prin vânturi şopotind odinioară,
Colo-n mijlocul oftării de mizerie şi jale
Ai venit şi într-o seară murmurat-ai mamei sale:
„Fata ta se poate vinde, e frumoasă şi fecioară!"
Şi pentru sabat tu însăţi ai spălat-o, cum se spală
Orice trup fără viaţă, pentru a-l pune în mormânt;
Tu eşti care-n acea noapte, speriată, tristă, goală,
Sub a fulgerelor flăcări, şerpuiai pe-al ei vestmânt!*

Întocmirea socială, împărţind pe oameni în bogaţi şi săraci,

ruinează pe unii, prin sărăcia lor, pe alţii prin bogăţia lor. Ruinat fiziceşte şi psihiceşte de o astfel de viaţă, pierzând toată averea, Rolla hotărăşte să-şi curme viaţa, să se împuşte; dar înainte de a muri, pentru a lua adio de la viaţă, el cumpără cu banii ce i-au mai rămas o fecioară de cincisprezece ani, pentru a o prostitua. Sfârşit mizerabil, demn de astfel de viaţă. Şi băgaţi de seamă că Rolla nu era un caracter pervers. Poetul ne spune că:

Jak avea un suflet mare, îndrăzneţ, drept şi superb**.

* Pauvreté! Pauvreté! c'est toi la courtisane.
C'est toi, qui dans ce lit as poussé cet enfant
Que la Grèce eut jeté sur l'autel de Diane!
..................................................
C'est toi qui, chuchotant dans le souffle du vent,
Au milieu des sanglots d'une insomnie amère,
Es venue un beau soir murmurer a sa mère:
„Ta fille est belle et vierge, et tout cela se vend!"
Pour aller au sabbat, c'est toi qui l'as lavée,
Comme on lave les morts pour les mettre au tombeau:
C'est toi qui, cette nuit, quand elle est arrivée,
Aux lueurs des éclairs, courais sous son manteau!

** Jacques était grand, loyal, intrepide et superbe.



El era un suflet nobil, naiv ca copilăria,
Bun ca mila, apoi mare ca speranţa şi mândria.*

Şi poetul poate să aibă perfectă dreptate. O viaţă ca aceea pe care o ducea Rolla în împrejurările sociale date poate să ruineze cel mai frumos caracter. Cu atât mai mult deci nu el e de vină, nu în el trebuiesc căutate cauzele mizeriilor pe care le face, cauzele ruinării lui morale, ci în condiţiunile obiective ale traiului modern, în împrejurările sociale, în organizaţia economico-socială. Aceasta reiese evident din viaţa reală ce se oglindeşte în admirabila poemă a lui Alfred de Musset. Un artist, un adevărat artist, întrupând în creaţiunile sale viaţa reală, ne dă cheia cu care putem pricepe şi afla cauzele fenomenelor sociale. Aceasta nu vrea să zică însă că artistul pricepe ştiinţificeşte cauzele adânci ale fenomenelor zugrăvite. O, nu, din nefericire artiştii foarte des pricep tot atât de puţin cauzele adânci ale fenomenelor zugrăvite, pe cât le zugrăvesc adevărat şi frumos. Aşa, după Musset, care credeţi că va fi pricina tuturor mizeriilor desfăşurate în dramă de Rolla? Ca un simplu critic literar contemporan, Musset găseşte această pricină în scrierile antireligioase ale lui Voltaire, în „ireligiunea veacului":

O! Voltaire, priveşte astăzi pe acest om plin de viaţă,
Ce cu sărutări de flăcări umple-acel poetic sân,
Mâini va sta culcat şi veşted într-un strâmt mormânt de gheaţă...
Arunca-vei lui atuncea un ochi de râvnire plin?
O, el te-a citit, n-ai grijă. Nimic astăzi nu-i mai place,
Nu-i zâmbeşte nici speranţa, nici a mângâierii stea.**

* C'était un noble coeur, naif comme l'enfance,
Bon comme la pitie, grand comme l'espérance.

** Vois-tu, vieil Arouet! cet homme plein de vie
Qui de baisers ardents couvre ce sein si beau,
Sera couché demain dans un étroit tombeau.
Jetterais-tu sur lui quelques regards d'envie?
Sois tranquille, il t'a lu. Rien ne peut lui donner
Ni consolation, ni lueur d'espérance.



Iată dar a ta lucrare, Voltaire, omul tău,
Cum l-ai vrut!*

Iată dar că Voltaire e pricina atâtor mizerii (!!!).

O altă operă artistică a lui Musset e consacrată aproape exclusiv chestiei pesimismului, vorbesc de La confession d'un enfant du siècle. Un copil al secolului îşi face spovedaniile. Romanul se începe cu următoarele cuvinte caracteristice: „Fiind atins tânăr încă de o boală morală de nesuferit, povestesc ceea ce mi s-a întâmplat timp de trei ani. Dacă aş fi numai eu bolnav, n-aş spune nimic, dar deoarece sunt încă mulţi alţii care suferă de aceeaşi boală, scriu pentru aceia."
După cum vedem, aici avem de-a face cu descrierea bolii secolului; această boală ajunge subiectul creaţiunii artistice. Se înţelege dar ce mare însemnătate are pentru noi acest roman, cu atât mai mult încă cu cât, după unii, această spovedanie nu e decât o autobiografie a lui Musset. După unii, Octave, eroul romanului, e însuşi Musset; iar Brigita Pierson e George Sand. Oricum ar fi, e de netăgăduit că Spovedania unui copil al secolului e cea mai personală din operele lui Musset. Ne pare rău că marginile articolului ne silesc a ne opri foarte puţin asupra acestei opere artistice, pe atât de interesantă pe cât şi de bine scrisă.
Povestirea eroului Octave, despre întâia manifestare a bolii, începe cu următoarele cuvinte foarte caracteristice: „Să istorisesc cu ce prilej am fost cuprins de boala secolului. Mă aflam la un prânz, la un mare banchet, după o mascaradă. Împrejurul meu, prieteni gătiţi pompos, în toate părţile tineri şi femei, toţi strălucind de frumuseţe şi veselie; la dreapta şi la stânga bucate alese, sticle, policandre, flori, deasupra capului meu o orchestră zgomotoasă, în faţă metresa mea, făptură superbă, pe care o adoram" (La confession... p. 426).
De la întâiile cuvinte despre acest prânz înecat în lux, putem să ne facem o idee clară de viaţa pe care o duce eroul nostru şi

* Voilà pourtant ton oeuvre, Arouet, voilà l'homme
Tel que tu l'as voulu!



de înrudirea lui cu Rolla. La acest prânz o furculiţă îi cade jos lui Octave. El s-apleacă sub masă ca s-o ridice şi vede cum piciorul metresei sale e pus peste piciorul unui tânăr ce stă alături de el şi care tânăr îi era prieten. Octave e cuprins de groază şi gelozie. De aici se iscă începutul acestei boli morale ori, mai bine zis, începutul manifestării bolii ce în stare latentă se afla în sistemul nervos ruinat de felul vieţii eroului nostru. Octave provoacă la duel pe amicul său şi-l răneşte în luptă. El hotărăşte a-şi părăsi metresa, dar nu are putere de a face aceasta, ci se istoveşte în plâns, suferă şi într-una din zile, nemaiputându-se împotrivi dorului ce-l mână spre dânsa, intră la ea în casă tocmai pe când ea se

îmbrăca. La vederea gâtului şi umerilor goi ai metresei, o furie nebună îl cuprinde; el o loveşte cu pumnul peste gâtul gol şi pleacă ca un nebun. Cum vedem, chiar de la început avem a face cu o nevroză sexuală. Lăsându-şi metresa, Octave începe a duce o viaţă şi mai mizerabilă încă, cutreieră cârciumile, îşi petrece nopţile cu femeile pierdute, ruinându-şi tot mai mult sistemul nervos şi forţele morale. Şi ce putea să facă alta? N-are voie să muncească, deoarece e fecior de bani gata. Averea şi condiţiunile sociale nu numai că nu-l opresc, dar îl împing încă la o aşa viaţă. O mare parte din această viaţă de beţie şi desfrânare o petrece cu un amic foarte bogat, pesimist consumat, care nu crede nici în cinste, nici în prieteşug, nici în posibilitatea vreunei fericiri pe pământ. Următorul fapt va fi de ajuns pentru a caracteriza şi pe pesimistul Desgenais. La castelul de la ţară, unde a fost invitat Octave, Desgenais avea o metresă foarte frumoasă. Octave şi-a arătat lui Desgenais admiraţia pentru metresa lui. În aceeaşi noapte Desgenais

şi-a trimis, drept plocon, metresa dezbrăcată în odaia lui Octave, cu toate că ea palidă ca moartea plângea cu lacrimi fierbinţi, deoarece îl iubea pe Desgenais. Până şi Octave a fost scandalizat de aceasta şi a rugat-o să părăsească odaia; iar ea: „îmi răspunde că Desgenais o va trimite acasă la Paris, dacă va ieşi din odaia mea până a doua zi dimineaţă şi că mă-sa e săracă...“



După o viaţă lungă petrecută astfel, Octave pleacă la moşiile lui şi aici face cunoştinţă cu Brigita Pierson. Brigita e o femeie cu totul superioară, atât ca exterior cât şi ca inteligenţă şi caracter. Ei se îndrăgostesc unul de altul şi încep să trăiască împreună. S-ar părea că de acum se va începe o nouă eră pentru eroul nostru, eră a regenerării, şi aceasta cu atât mai mult, cu cât Octave are germenii unui caracter bun, nobil şi drept. Însuşi el credea că prin o iubire necumpărată, se va face o regenerare în el, dar din nefericire era prea târziu. Toate izvoarele iubirii curate erau otrăvite prin viaţa desfrânată petrecută la Paris şi de aceea traiul cu Brigita ajunge un infern. El o bănuieşte, e gelos, violent, o insultă, îi pare rău de aceasta, plânge, îi cere iertare pentru ca, îndată după aceea, s-o insulte iarăşi.

Descrierea acestei isterii sexuale e făcută de Musset cu o mână de artist desăvârşit, se apropie prin adevărul analizei de Stendhal şi se ridică până la Tolstoi. Cât de admirabilă, spre pildă, e scena de la urmă! După o scenă de gelozie, o scenă urâcioasă care a făcut pe Brigita aproape să leşine, ea adoarme. Octave, stând lângă patul ei, simte că ei se omoară unul pe altul, că trebuie să se despartă şi cu atât mai mult încă cu cât el ştie că ea iubeşte pe un altul. Şi stând aşa el începe să se analizeze pe sine: cât de stricat, cât de slab, cât de distrus e! E evident că trebuie să se despartă, dar el n-are curajul de a o lăsa. O întreagă furtună se ridică în sufletul lui: lupta între gelozie, datorie şi iubire. În vremea aceasta Brigita, care doarme, dă puţin la o parte plapuma şi-şi descoperă sânul gol. La vederea sânului gol, o furie nebună îl cuprinde pe Octave, bestialitatea dezvoltată prin moştenire şi prin traiul desfrânat al iubirii cumpărate îl cuprinde şi-l arde dorinţa de a lovi, de a omorî. E acelaşi acces de furie care l-a cuprins când a lovit cu pumnul gâtul gol al metresei din Paris. Această pasiune a uciderii, la vederea goliciunii femeieşti, e unul din cele mai grozave simptome ale nevrozei sexuale. Zola a voit în Jac maşinistul din La bete humaine să zugrăvească această manie a uciderii, dar a rămas cu mult inferior lui Musset.



Dacă de la această admirabilă descriere a nevrozei sexuale a pesimistului Octave veţi trece la cauzele acestui pesimism, aşa după cum le pricepe Musset, atunci producătorul pesimismului nu va fi nici nevroza sexuală datorită anomaliilor sociale, nici împărţirea oamenilor în bogaţi şi săraci, nici faptul că femeia, ajungând marfă, se cumpără, nici suma tuturor anomaliilor sociale izvorâte dintr-o organizaţie socială defectuoasă...Nu. Aceste cauze le expune Musset în câteva pagini: e iarăşi vorba de Voltaire, de ireligiune, şi numai de adevăratele cauze, nu.

* * *

Să trecem acum de la pesimiştii francezi din prima jumătate a acestui veac la un pesimist contemporan nouă, din altă tară însă, din Rusia, şi care e descris de genialul artist Lev Tolstoi. Deoarece am ajuns la pesimismul rusesc, aş dori să răspund următoarei observaţiuni a dlui Petraşcu.

Dl Petraşcu, gândind că eu socotesc că pricina pesimismului veacului e numai faptul disproporţiei între promisiunile revoluţionarilor burghezi şi faptele lor, întreabă cu drept cuvânt:

cum se explică dar pesimismul în Rusia, unde niciodată n-a existat o astfel de revoluţie şi astfel de promisiuni? Acuma cred că e lămurit că această întrebare nu mi se poate face mie. Cauzele pesimismului sunt, după mine, anomaliile organizaţiei moderne burgheze. Această organizaţie economică modernă burgheză cu anomaliile ei există şi în Rusia, ca şi aiurea, cu deosebire însă că în Rusia clasele burgheze şi culte n-au atâtea drepturi politice. Aşadar, în Rusia, la cauzele obişnuite ale pesimismului claselor culte, se mai adaugă încă una, anume că aceste clase sunt lipsite de drepturile politice pe care le au oamenii culţi din Europa occidentală. Rusia suferă nu numai de toate anomaliile capitalismului modern, ci în plus şi de toate rămăşiţele absurde ale unei organizaţii inferioare, semifeudale, ţaristo-asiatice. Ce mirare dar că pesimismul şi misticismul e atât de bogat reprezentat în viaţa şi literatura rusă? Să vedem dar un caz al pesimismului rusesc,



zugrăvit de cel mai mare romancier al veacului. Voim să vorbim de Lev Tolstoi şi de romanul său Sonata Kreutzer, care a făcut un zgomot imens în toată lumea cultă. Cititorii probabil ştiu conţinutul acestui roman.

Un oarecare Pozdnâşev, om bogat din clasa nobililor, care din gelozie şi-a ucis nevasta, povesteşte autorului romanului, în vagon, toată viaţa sa conjugală şi sexuală.

După cum vedem, aici e iarăşi spovedania unui copil al secolului. De foarte tânăr Pozdnâşev, ca mai toţi oamenii din clasa lui, a început să cumpere marfa-iubire. El nu făcea abuzuri ca mulţi alţii din tovarăşii săi, ci se folosea de marfa-iubire numai întru atâta întru cât — după amar de ironica expresie a lui Pozdnâşev însuşi — i-a trebuit pentru sănătate, după recomandaţia doctorilor. Pozdnâşev se credea în această privinţă om foarte cumsecade, cu atât mai mult cu cât era negustor cinstit ce-şi plăteşte marfa foarte corect. Vreme de doisprezece ani cât a ţinut acest trai de becher, Pozdnâşev se gândea mereu la iubirea curată, la căsătoria cu femeia iubită, la idila familială. La treizeci de ani trecuţi, Pozdnâşev întâlneşte o domnişoară care-i părea tocmai aceea la care visa şi se însoară, după cum zice el, cu jerseul ce-i arăta formele.

Ca toate domnişoarele din societate, ea a fost crescută pentru a vâna un bărbat, pentru a exicita sensurile voluptuoase şi ale ei, şi ale aceluia pe care trebuia să-l vâneze. Muzica, dansurile, îmbrăcămintea, hrana, citirea, convorbirile, moravurile înconjură toare, toate fac din femeie o prinzătoare de bărbat. Şi o astfel de domnişoară, nici mai bună, nici mai rea decât altele, a devenit femeia lui Pozdnâşev. Ne putem închipui ce viaţă de familie putea să fie aceea.

Ducând o viaţă de becher relativ mai cumpătată, Pozdnâşev nu s-a ruinat cu totul psihiceşte, a fost atins numai de nevroza sexuală. Şi această nevroză capătă o dezvoltare ulterioară în viaţa



familială. Dna Pozdnâşev îşi dezvoltă în căsnicie toate trăsăturile caracteristice sădite în ea de creştere. Descrierea acestei vieţi conjugale e făcută cu măiestrie incomparabilă. Continuu le rod viaţa izbucniri de ură şi gelozii nemotivate, sfezi pentru nimică, ofense reciproce, dorinţa de a-şi face unul altuia cel mai mare rău, împăcăciuni motivate de voluptate şi iarăşi sfezi întovărăşite de ură sângeroasă, dorinţa de a domina, siguranţa fiecăruia că numai el are dreptate, mila pentru propriile dureri familiale şi nepriceperea durerilor celeilalte părţi. Şi în sfârşit o gelozie, de astă dată motivată, grozavă, ce otrăveşte şi distruge toate simtămintele omeneşti. Toate acestea sunt zugrăvite cu o măiestrie incomparabilă.

Rezultatul acestei vieţi grozave e că nevasta lui Pozdnâşev îndrăgeşte pe altul, e surprinsă şi ucisă.

Şi numai când nevasta lui zace în pat, în agonie, numai atunci, pentru întâia oară, a înţeles el că nevasta lui trebuia să fie nu numai amantă – îndestulătoare a poftelor sexuale –, ci tovarăş şi soră. După ucidere, când toate forţele psihice au fost otrăvite ori distruse de viaţa de familie, de psihoza sexuală, Pozdnâşev ajunge mistic-religios, un fel de pesimist schopenhauerian. Nirvana, iată ce-a rămas aceluia a cărui viaţă toată a fost un infern.

Iată o parte din convorbirile lui Pozdnâşev care caracterizează misticismul şi pesimismul său. El zice că ceea ce doreşte să aibă o femeie sunt copiii, nu un amant.

„Copiii, da, nu un amant.

–Dar – zisei cu mirare – cum s-ar continua specia umană?

–Dar ce folos să se continue? răspunse el cu mânie.

–Cum, ce folos? Dar atunci noi n-am exista!

–Şi pentru ce trebuie să existăm?

–La dracu, pentru a trăi!

–Şi pentru ce trăim? Schopenhauerii, Hartmannii, toţi budiştii, cu drept cuvânt zic că cel mai mare bun e Nirvana, a nu trăi... şi au dreptate în acest înţeles că traiul bun omenesc coincide cu nimicirea „eului“. Numai ei nu se exprimă bine, ei spun că omenirea trebuie să se nimicească pentru a se feri de suferinţe, că



ţinta sa este de a se distruge pe sine însăşi. Dar ţinta omenirii nu poate să fie aceea de a se feri de suferinţe prin nimicire, pentru că suferinţa e rezultatul activităţii; dar ţinta activităţii nu poate consista în a desfiinţa urmările sale. Ţinta omului, ca şi a omenirii, e bunul trai şi, pentru a-l atinge, omenirea are o lege pe care trebuie s-o execute. Această lege consistă în unirea fiinţelor. Această unire e împiedicată de pasiuni şi printre aceste pasiuni cea mai puternică şi cea mai răutăcioasă e iubirea sexuală. Şi iată de ce, dacă pasiunile dispar şi odată cu celelalte dispare şi cea mai puternică dintre ele, unirea va fi împlinită. Din clipa aceea, omenirea va fi împlinit legea şi nu va mai avea raţiune de a fi.

–Şi până ce omenirea va împlini legea?

–Până atunci va avea supapa de siguranţă... semnul legii neîmplinite şi dragostea trupească. Atâta vreme cât va fi această iubire şi graţie ei, se vor naşte generaţiuni, dintre care una va sfârşi prin a împlini legea. Când în sfârşit legea va fi împlinită, specia umană va fi nimicită; cel puţin ne e imposibil de a ne înfăţişa viaţa în perfecta unire a oamenilor.“

Cât de caracteristice pentru Pozdnâşev sunt aceste vorbe mistice

şi incoerente. Critica rusă şi europeană, neexceptând nici pe Brandes, a făcut o însemnată greşeală în judecarea operei lui Tolstoi. În loc de a arăta cât de caracteristic e pentru Pozdnâşev misticismul lui, cât de necesar viaţa lui Pozdnâşev trebuia să-l aducă la budişti, la Schopenhauer şi la Nirvana, în loc de a arăta cât de necesar reiese acest misticism şi pesimism din caracterul lui Pozdnâşev şi din condiţiunile vieţii sociale, criticii s-au pus la polemică cu Tolstoi în privinţa vederilor exprimate de Pozdnâşev. Parcă se pot discuta serios astfel de vederi, fie ale lui Pozdnâşev, fie ale lui Tolstoi.

Ceea ce dă o însemnătate mare operei lui Tolstoi e că el ne-a zugrăvit un mistic, un pesimist detracat şi ne-a arătat drumul cum omul a ajuns la această detracare nervoasă, şi ne-a arătat adâncile cauze sociale care fac un mistic şi un pesimist. Altă însemnătate a operei lui Tolstoi e că el n-a luat cazuri extreme,

isterii sexuale produse de o desfrânare extremă. Eroul său nu e mai desfrânat decât marea majoritate a oamenilor în general, el se însoară iubindu-şi nevasta, viaţa lui familială e foarte obişnuită, e comună. Şi au fost de ajuns anomaliile obişnuite ale relaţiunilor moderne sexuale şi familiale, ca să aibă de rezultat uciderea şi pesimismul. Sonata Kreutzer de aceea a avut un răsunet aşa de imens în toată lumea modernă, pentru că societatea a recunoscut acolo viaţa ei familială.

Dacă de la pesimismul oglindit în literatură trecem la viaţa pesimiştilor cunoscuţi, la biografia lor, găsim iarăşi o neîndoielnică dovadă a celor zise. Aşa, să luăm pe cel mai mare cugetător pesimist, Schopenhauer. Schopenhauer era un melancolic, un enervat.

Era excitabil la culme şi de o voinţă foarte slabă. Nesiguranţa vieţii îl aducea la disperare. Având un mic capital care-i asigura întrucâtva viaţa, acest capital a ajuns să fie coşmarul lui, tremura mereu ca să nu-l piardă. Condiţiunile nesigure ale vieţii sociale îl îngrozeau. El totdeauna se temea de vreo nenorocire. Când primea o scrisoare ori o telegramă, îngălbenea şi se temea s-o deschidă, fiindu-i frică de o veste nenorocită. În privinţa iubirii erotice, iată ce zice James Sully despre el: „Cu toată tendinţa sa către negrele temeri şi bănuieli, avea un oareşicare gust pentru plăcerile vieţii, care se manifestau ca un fel de ironie a soartei şi în ceea ce priveşte lucrul pe care căuta să arate că-l dispreţuieşte mai mult, sexul frumos. Ascetismul lui Schopenhauer era nereuşit, faţă cu farmecul femeilor.“ Pentru oricine ştie a citi şi a pricepe, tot ce scrie Schopenhauer despre femeie arată la el o nevroză şi o psihoză sexuală.

Schopenhauer e un fel de Pozdnâşev în această privinţă.

* * *

Am vorbit până acuma de doi factori principali ai vieţii sociale; de lupta pentru existenţă şi de relaţiunile sexuale; să spunem câteva cuvinte despre un alt factor important – educaţiunea ştiinţifică, ştiinţa modernă. Învăţământul ştiinţific, ştiinţa însăşi poartă caracterul organizaţiunii sociale. Societatea modernă,



făcând ştiinţa mai apropiată tuturor oamenilor cu mijloace, a făcut-o mai răspândită şi astfel a favorizat însemnata creştere, dezvoltarea şi progresul ei. Acelaşi efect a avut şi diviziunea muncii introdusă în câmpul ştiinţific. După cum din diviziunea muncii economice a urmat o creştere colosală a bogăţiilor economice, tot aşa din diviziunea muncii în ştiinţă a urmat o creştere mare a bogăţiilor ştiinţifice ori, mai bine zis, o creştere mare a materialului ştiinţific. Dar alături cu aceste avantaje au urmat şi multe anomalii în organismul ştiinţific modern, ca şi în cel economic social. Producătorul modern de mărfuri nu e interesat de cele produse, ci de altceva – de banii ce va lua pentru produsele lui, produsele nu-l interesează direct prin propria lor calitate şi bunătate, ci indirect, prin banii ce-i aduc. Tot aşa pe omul de ştiinţă în societatea noastră, ştiinţa nu-l interesează direct prin ea însăşi, el nu învaţă ştiinţa pentru ştiinţă ori pentru un alt scop moral, ci o învaţă pentru carieră, pentru a trăi din ea, pentru foloase materiale ce-i poate aduce. De aici lipsa de iubire, de pasiune, de devotament sincer pentru ştiinţă în societatea modernă. Bineînţeles, noi nu vorbim de excepţii fericite, ci de regula generală. Diviziunea muncii în organismul ştiinţific, făcând să crească foarte mult bogăţiile ştiinţifice, produce de altă parte anomalii mari, cum e slăbirea celei mai preţioase facultăţi intelectuale omeneşti – spiritul de generalizare. Care ar fi mersul normal ştiinţific? Ar fi ca datele ştiinţifice strânse, faptele descoperite să fie sistematizate, clasificate, sintetizate şi generalizate astfel ca un om cult să poată, cu o ochire, observa şi pricepe tot câmpul ştiinţei contemporane

lui. Pe urmă ar urma strângerea, descoperirea altor fapte noi, sistematizarea şi clasificarea lor, toate clasificările ridicate la clasificări mai înalte, din generalizările făcute, generalizări mai universale ş.a.m.d. Acesta ar fi un mers normal, unde s-ar conserva proporţia necesară între fapte şi generalizările lor. Societatea modernă însă, specializând ocupaţiunile şi ramurile ştiinţifice întrun mod cu totul exagerat, a produs o disproporţie colosală între faptele ştiinţifice şi generalizările lor. Înainte de a trage concluzi-

unile din acest fenomen, să vedem puţin cum se face în societatea noastră învăţământul ştiinţific. Ca exemplu putem lua învăţământul din ţara noastră, pe care îl avem înaintea ochilor. La şapte ani un copil cu totul nedezvoltat fiziceşte intră în şcoală. Aici începe munca ori, mai bine zis, cazna intelectuală şi nemunca corpului. Societatea modernă, introducând o mare diviziune a muncii şi despărţind pe oameni în clase care muncesc fiziceşte şi care nu muncesc, a despărţit cu desăvârşire munca fizică de cea intelectuală, ceea ce e foarte anormal şi e în dauna şi a fizicului, şi a intelectului omului. Din prima zi dar, învăţământul copilului fraged începe într-un mod cu totul anormal. La şcoală copilul începe a învăţa pe de rost fapte multe, fapte ale căror legături şi însemnătate nu le pricepe nu numai el, dar nici profesorii şi nici profesorii profesorilor lui. După patru ani de învăţătură, după ce copilul fraged şi-a pregătit astfel creierul pentru a fi receptacolul unor fapte şi date disparate, el intră în liceu. Aici acelaşi lucru, opt ani se învaţă date, fapte, a căror însemnătate în sistemul faptelor mai universale nu o pricep nici elevii, nici profesorii. După doisprezece ani de acest învăţământ frumos, după ce fizicul a fost slăbit de neexerciţiu, de nemuncă, iar creierul a devenit un burete pentru a suge fapte şi date, după ce ştie cu siguranţă când s-a născut Ramses, când a murit Xerxes, ştie declinaţiunile greceşti, afluenţii Gangelui etc., tânărul trebuie să aleagă o specialitate pentru carieră, pentru trai, şi tânărul nostru vrea să devie, spre pildă, chimist. Deci adio, Ramses, adio, Xerxes, adio, declinaţiuni greceşti, denumirile afluenţilor unui afluent al lui Misissippi şi alte denumiri, date de tot felul. Noroc dacă tânărul nostru într-o vreme relativ scurtă a putut să-şi scape memoria de acest material zăpăcitor, uitându-l. Tânărul începe să înveţe chimia, chimia e o specialitate largă, grea şi tânărul nostru îi consacră toată viaţa. Dacă are o inteligenţă destul de puternică, astfel ca ea să fi putut rezista şcoalei ucigătoare de inteligenţă, poate să ajungă un chimist de frunte. Alţi tineri ajung specialişti şi în alte ramuri ştiinţifice. Chimistul nostru se pune pe lucru, începe să facă des-

coperiri, să găsească alte fapte; alţi chimişti din ţară ori din alte ţări asemenea; faptele şi descoperirile curg, se grămădesc; o viaţă de om pentru a le şti toate e scurtă şi specialitatea se restrânge: în loc de un specialist în chimia generală vom avea specialişti în chimia organică şi anorganică, până ce creşterea faptelor şi descoperirilor ne va nevoi să mai restrângem specialitatea. Şi astfel, formându-se ştiinţele în nenumărate specialităţi, vine vremea când cutare om ajunge un specialist celebru în inscripţiile asiriene, cutare în literatura indiană ş.a.m.d. Toată viaţa e trebuincioasă omului pentru a fi stăpân asupra unui colţ al ştiinţei, care ştiinţă însăşi e un colţişor în sistemul ştiinţelor. Dar generalizările! Mai întâi inteligenţa în această privinţă e slăbită prin toată educaţiunea

modernă. Afară de aceasta, savantul modern e stăpân numai pe un colţişor mic al ştiinţei, deci cel mult poate să facă generalizările în acest mic domeniu ştiinţific. Dar şi aici putinţa generalizării e

foarte restrânsă. Toate ştiinţele fiind legate între ele, o generalizare făcută în domeniul unei ştiinţe poate să fie contrazisă de faptele altei ştiinţe. Savantul modern e dar „un impuissant“ în această privinţă. Toate ştiinţele sunt legate, depind una de alta, soarta uneia atârnă de soarta celorlalte. Savantul modern însă nu poate cuprinde nu numai toate ştiinţele, dar nici măcar câteva apropiate de ştiinţa lui, de aceea el necesarmente ajunge pedant, neputincios pentru vederi mai largi.

În organismul ştiinţific fiecare specialitate e o celulă legată de tot organismul, după cum omul în societatea modernă e o celulă legată de organismul social. Dar după cum societatea, legând soarta omului de soarta sa, nu-şi dă o organizaţie conştientă şi raţională, astfel încât soarta omului să fie garantată şi asigurată şi de aceea îl aruncă în cea mai mare nesiguranţă şi dependenţă de puterile oarbe sociale, tot aşa şi în ştiinţă e nesiguranţa vieţii, a faptelor şi descoperirilor ştiinţifice, pe cât e vorba de generalizarea faptelor şi descoperirilor. Un om într-un domeniu ştiinţific special, restrâns, produce şi produce mult, dar nu ştie ce anume din produsul său va fi în adevăr necesar pentru ştiinţa generală,



după cum nu ştie nici dacă produsele altor ramuri ştiinţifice nu-i vor ruina micile lui generalizări. Această nesiguranţă însă trebuie să producă timiditate, nehotărâre, laşitate intelectuală. După cum producătorii moderni de mărfuri, care fabrică fără nici o regulă, fără să ştie cât produc alţii şi cât se va cere în piaţă, dau producte mai multe decât poate să absoarbă piaţa, astfel şi producătorii intelectuali, producând fiecare în parte, dau o colosală cantitate de fapte ştiinţifice care nu pot să fie absorbite prin generalizare, deci nici prin capul omenesc, şi astfel dau naştere unei supraproducţii ştiinţifice şi crizelor intelectuale*. Şi după cum condiţiunile sociale ale vieţii moderne se ridică în faţa omului modern ca un sfinx misterios, făcându-l dependent, fricos, distrugând simţământul siguranţei, mândriei, statorniciei, distrugând voinţa; tot astfel colosalul organism anarhic al ştiinţei moderne se ridică ca un mare necunoscut înaintea învăţatului modern, făcându-l dependent intelectualiceşte, distrugând siguranţ a gândirii, statornicia intelectuală, făcându-l timid, laş intelectualiceşte, mai ales când e vorba de generalizările înalte. Precum în organizaţia socială actuală, nu omul stăpâneşte condiţiunile sociale de trai, ci e stăpânit de ele, tot astfel nu intelectul stăpâneşte ştiinţa modernă, ci e stăpânit de ea. Şi astfel gândirea, intelectul modern condiţionat prin felul organizaţiei sociale moderne a societăţii şi a învăţământului lipsit de forţă, statornicie şi siguranţă intelectuală, nu numai că nu se împotriveşte deducţiunilor pesimiste ce omul modern e înclinat să facă, ci chiar intelectul, el însuşi e menit să aibă tendinţa de a face astfel de deducţiuni, astfel de construcţiuni pesimisto-metafizice. Intelectul omenesc, deşi depinde de starea afectivă a omului, are însă şi o forţă proprie, o logică proprie, o neatârnare, relativă bineînţeles.

* Analogia între producţiunea-marfă şi producţiunea-gândire a priceput-o încă de mult marele şi genialul Balzac, când în L’illustre Gaudissart a zis: „De la 1830 încoace gândurile ajung valori (mărfuri). Poate vom ajunge încă să vedem şi o bursă pentru gândiri“.



Un şir întreg de nenorociri pot să influenţeze într-un mod foarte dureros toate simţămintele unui om. Simţământul durerii va influenţa bineînţeles intelectul, care va tinde să facă generalizări în armonie cu simţămintele omului, va face spre pildă o generalizare că durerea e partea oricărei vieţi. Dar un intelect mai puternic, mai statornic, relativ neatârnat, se va împotrivi acestei

tendinţe şi, făcând omului analiza traiului lui, îi va arăta cauza pentru ce-i pare că nefericirea şi durerea e partea oricărei vieţi. Analizând viaţa socială mai departe, acest intelect al omului poate să ajungă la concluziuni protivnice celor către care e împins omul de temperamentul său. Dar intelectul majorităţii oamenilor de azi, condiţionat de felul organizaţiei sociale, e nestatornic, atârnător, timid şi ca atare nu numai că nu opune rezistenţă tendinţelor vieţii sociale şi temperamentului, afectelor, ci mai curând el însuşi are tendinţa să facă construcţiuni speculative şi metafizice pesimiste. Şi iată cum se face cu putinţă, ca o inteligenţă mare ca a lui Schopenhauer* să facă construcţiuni metafizice şi filozofice, care, în rezultatele finale, seamănă cu acelea ale scapeţilor birjari ruşi. Iată cum se face cu putinţă ca această filozofie să găsească ciraci, şi iată cum se face posibil şi chiar neînlăturabil tot pesimismul aşa-numit ştiinţific modern. Şi iarăşi iată cum se face cu putinţă ca un Lev Tolstoi să caute toată înţelepciunea omenirii în cuvintele lui sfântul Matei ori Luca, cutare altul – în zisele lui Buda, cutare matematician să dovedească existenţa spiritelor prin a patra dimensiune, iar cutare grupă de învăţaţi să stea împrejurul mesei şi, cu mare seriozitate, să observe bătăile picioarelor ei, prin care vorbesc spiritele.

Am examinat, pe cât ne-a permis spaţiul articolului, trei factori principali ai vieţii sociale: lupta pentru existenţă, relaţiunile sexuale şi viaţa intelectuală, gândirea, intelectul în societatea

* Idealul pentru Schopenhauer e dispariţiunea omenirii, însă nu prin sinucidere în masă, ci prin abţinerea de la relaţiunile sexuale. Scapeţii deci sunt cei mai consecvenţi schopenhauerieni.



modernă, şi am văzut că toţi aceşti factori, condiţionaţi prin felul organizaţiei sociale moderne, ajung izvoare necesare de pesimism. Deci acuma, şi cu mai multă siguranţă, putem zice ceea ce am zis şi în articolul trecut: cauza pesimismului modern în literatură şi viaţă e civilizaţia burgheză, organizaţia socială burgheză modernă.

* * *

Am sfârşit articolul nostru. Pentru a evita unele neînţelegeri, vom adăugă aici încă câteva cuvinte, însă nu în privinţa pesimismului, ci a optimismului veacului. După cum am mai spus, e greşit a crede că pesimismul ce există într-o societate oarecare trebuie să cuprindă pe toţi oamenii.

Aceleaşi condiţiuni sociale care provoacă pesimismul unora pot să provoace optimismul altora. Lupta pentru existenţă, care creează şi o mare majoritate de învinşi, creează şi o mică minoritate de învingători. Între aceşti învingători vor fi unii înclinaţi spre optimism. Mizeriile şi durerile altora ajung tocmai izvorul bogăţiei şi veseliei lor. Acestora nu le pasă de toate mizeriile lumii, ei nu le văd, nu vor să le vadă, le neagă ori cred că durerea altora e tot aşa de fatală ca şi veselia şi fericirea lor. Aceşti juissori, această burtăverzime modernă, mulţumită şi ghiftuită, nu vede înaintea ei decât propria-i îndestulare, plăcere şi fericire. Pentru aceşti juissori de viaţă, toată lumea se încheie în propria lor persoană. Lumea pentru ei e cea mai bună din lumile închipuite, pentru că ei trăiesc bine, ei sunt fericiţi. Aceşti optimişti sunt asemenea un produs al societăţei moderne. Ar fi de prisos, cred, să mai zicem că cei mai extremi pesimişti sunt mai simpatici decât aceşti optimişti înguşti la minte, la suflet, la inteligenţă, răi, egoişti şi nepăsători. Dar este o altă clasă de optimişti. O organizaţie socială în mersul ei evolutiv produce pe de o parte anomaliile care o descompun, pe de altă parte, în sânul ei chiar încolţesc germenii organizaţiei sociale viitoare superioare. Şi iarăşi societatea produce

o clasă de oameni care reprezintă interesele societăţii vii-

toare, care pricep că societatea de azi va da naştere unei societăţi
mult mai superioare, că durerea chiar de azi e condiţiunea fericirii
viitoare. Aceştia sunt asemenea optimişti. James Sully, deşi nu
face parte dintre ei, zice despre aceşti optimişti: „În sfârşit
mişcările sociale şi politice ale epocii noastre tind la credinţa
foarte împrăştiată despre un nou tip al structurii sociale, unde o
mare parte din relele materiale ale ordinii existente vor dispărea.
Oricare ar fi valoarea ştiinţifică a mulţimii de scrieri, care pledează
pentru o organizare nouă a relaţiunilor industriale în societate,
nu se poate contesta că oameni de mare putere intelectuală
şi de o vastă pricepere practică sunt de acord în privinţa
posibilităţii fericite a unei astfel de organizări. Adevărul vorbind,
această aspiraţiune socială ne dă unicul tip trainic de optimism
în secolul nostru.“ (James Sully, p. 69-70.)

Aceşti optimişti, ca şi pesimiştii şi mai bine chiar decât pesimiş
tii, văd toate ticăloşiile, nedreptăţile, mizeriile vieţii de azi.
Aceste dureri şi suferinţe imense găsesc un răsunet dureros în
inima lor.

Dar aceşti optimişti sunt convinşi că înseşi aceste dureri şi
suferinţe duc către o stare mai dreaptă, mai umană, mai fericită.
Parafrazând o admirabilă expresie a genialului Heine, vom zice
că durerile de azi pentru ei nu sunt durerile agoniei, ci durerile
facerii (naşterii). Şi iată pentru ce ei, plini de mari speranţe şi de
absoluta încredere în viitor, cu ochii aţintiţi asupra marelui lor
ideal, merg înainte, tot înante. Durerile lumii, ce răsună adânc
în inima lor, marea compătimire pentru imensele suferinţe ale
oamenilor nu numai că nu-i descurajează, dar cu totul dimpotrivă,
le dă o forţă nouă, o energie nouă spre a lupta pentru
nimicirea ticăloşiilor, minciunilor sociale, apăsărilor, luptei fratricide,
suferinţelor, durerilor, mizeriilor de tot felul ale societăţii
actuale. Despre acest optimism, optimism în sensul cel mai înalt
şi curat al cuvântului, vom vorbi altă dată.



# ASUPRA CRITICII METAFIZICE ŞI CELEI ŞTIINŢIFICE

( Răspuns dlui Bogdan )



Ich errinnere hier meine Leser, dass diese Blätter
nichts weniger als ein System enthalten sollen. Ich bin
also nicht verpflichtet alle die Schwierigkeiten aufzulösen,
die ich mache. Meine Gedanken mögen sich
weniger zu verbinden, ja wohl gar sich zu wiedersprechen
scheinen; wenn es denn nur Gedanken sind,
bei welchen sie Stoff finden, selbst zu denken. Hier
will ich nichts als fermenta cognitionis ausstreuen.

LESSING

(Hamburgische Dramaturgie, 296)

Aici trebuie să aduc aminte cititorilor mei că aceste
pagini nu conţin nicidecum un sistem. Deci eu
nu sunt obligat să lămuresc toate greutăţile ce arăt.
Gândurile mele pot să nu se lege, ba pot chiar părea
contrazicătoare; numai să fie gânduri care vă vor da
prilej să gândiţi şi d-voastră. Aici voi numai să răspâ
ndesc fermenta cognitionis. *

LESSING

(Dramaturgia Hamburgică, 296)

Una din cele mai întrebuinţate forme ale scrierii e desigur forma
polemicii. Polemica e şi foarte necesară şi foarte folositoare.
Că din ciocnirea ideilor iese scânteia adevărului, nu e un cuvânt

deşert, ci un mare adevăr. Forma polemicii e una din cele mai nimerite forme literare şi ştiinţifice pentru limpezirea unor principii, unor vederi şi pentru propagarea în masa publicului a unor adevăruri literare şi ştiinţifice. Alte forme pot să aibă şi chiar au avantajele lor. Aşa, spre exemplu, o expunere largă şi sistematică, o expunere completă a unei chestituni într-un op voluminos

* Germenii cunoaşterii (n. ed.).



e desigur preferabilă în multe privinţe unor articole polemice, unde necesarmente va lipsi şi sistematizarea şi putinţa de a fi completat. Dar o astfel de expunere sistematică şi completă poate să fie bună numai în ţările foarte culturale şi acolo chiar, pentru un cerc mic de oameni învăţaţi. Pentru grosul publicului însă, chiar şi în ţările cele mai culte, dar mai ales în ţările mai puţin culte, forma polemică e mai nimerită şi, de multe ori, chiar unica posibilă. Tratate sistematice pot să se tipărească, dar nu vor fi citite. Mă cred dator să dau această lămurire cititorilor mei, care s-or fi mirând poate că volumul întâi l-am început cu un articol polemic, că volumul al doilea îl încep iarăşi cu un articol polemic şi că, în general, întrebuinţez aşa de des forma polemică. Prefer forma polemică pentru că, în condiţiunile actuale în care scriem şi suntem citiţi, e una din cele mai nimerite pentru expunerea şi răspândirea adevărurilor literare şi ştiinţifice.

* * *

Aceste câteva cuvinte pot să arate cititorilor mei cât de binevenită socotesc orice critică, orice observaţie făcută scrierilor mele. La astfel de observaţii voi răspunde totdeauna cu mare plăcere, recunoscând că am greşit, dacă am greşit; dovedind că greşesc criticii mei, dacă voi rămânea convins şi după observaţiile făcute, că eu am dreptate. Dar dintre toţi câţi au scris despre criticile mele, de ce mă ocup acuma numai de articolul dlui Bogdan? Cauza e următoarea. Toţi câţi au scris despre critecile mele, deşi se deosebesc de mine în unele privinţe, stau însă mai toţi pe acelaşi teren modern ştiinţific ca şi mine. Dl Bogdan e unicul dintre criticii mei care e francamente estetician metafizic, e unicul care aparţine unui lagăr protivnic cu desăvârşire mie şi vederilor mele. Dl Bogdan nu atacă cutare ori cutare particularitate a vederilor mele, ci le atacă în totalitatea lor, deci lui datoresc cel dintâî răspuns. Dl Bogdan începe articolul său prin expunerea teoriilor estetice şi critice ale lui Taine şi Brandes. Şi începe cu expunerea



acestor teorii pentru că, după d-sa, Taine şi Brandes m-au învăţat „ce să fac“. Taine şi Brandes au fost exclusivii învăţători ai mei. Dl Bogdan a fost atât de sigur de aceasta încât, pentru a expune teoriile lui Taine şi Brandes, n-a găsit de cuviinţă să studieze mai de aproape pe aceşti scriitori şi să le expună teoriile direct din scrierile lor, ci le expune după câteva pagini din articolul meu Asupra criticii, unde însă e vorba de critica modernă în general, nu exclusiv de teoriile lui Taine. Din această cauză dl Bogdan expune greşit pe Taine. Aşa, spre exemplu, o parte esenţială a teoriei şi a metodei lui Taine e aşa-numitul caracter dominant ori calitate principală (qualitee maîtresse*), pe care fiecare artist, ca şi fiecare epocă artistică, îl are. Această calitate principală şi generatrice, odată găsită, toate celelalte calităţi decurg din ea şi se explică prin ea. Despre această parte a teoriei şi metodei lui Taine, dl Bogdan nici nu pomeneşte. De ce? Pentru că, în câteva pagini din articolul meu asupra criticii, nici eu nu vorbesc despre aceasta. Dar eu nu expuneam acolo teoriile lui Taine, ci insistam asupra curentului criticii şi a esteticii moderne în general, ce se afirmă în Europa occidentală, şi din teoriile critice am luat

numai ceea ce mi se părea mai sigur. Teoria lui Taine însă despre calitatea dominantă şi generatrice îmi părea cam metafizică, puţin sigură, şi de aceea n-am vorbit despre ea. Dl Bogdan însă, care zicea că expune teoriile lui Taine, trebuia neapărat să pomenească măcar despre rolul ce joacă caracterul ori calitatea dominantă în teoriile estetice şi literare ale lui Taine. Nu e aici locul să vorbesc despre multe alte puncte, în care nu sunt deloc de părerea lui Taine. Aici e vorba numai de felul cum critică dl Bogdan. Şi în felul cum critică, d-sa e expus să facă, între altele, şi următoarea greşeală. Crezând că mă critică pe mine, va critica în realitate pe Taine şi, crezând că critică pe Taine, va critica nişte lucruri pe care Taine nu le-a spus niciodată. Dar dl Bogdan face altceva; el

* De fapt: la faculté maîtresse (n. ed.).



uneori nu critică nici ceea ce am zis eu, nici ceea ce a zis Taine, ci propriile sale închipuiri. Aşa, citind pe dl Bogdan, ai crede că ceea ce cer eu criticii e să afle numai cum a fost artistul şi cum a fost societatea care l-a influenţat. Odată ce aş cere numai atâta şi nimic mai mult, atunci în adevăr aş preface critica literară în o parte a istoriei literaturii. Adevărul este însă că eu cer şi asta, dar cer şi multe altele, despre care nici nu pomeneşte dl Bogdan. Aşa, în articolul meu Asupra criticii, unicul aproape pe care-l are în vedere dl Bogdan, am formulat în patru puncte cam aceea ce aş cere eu unei critici moderne, aşa cum o înţeleg eu. În scurt, iată ce am zis acolo: întâi critica trebuie să stabilească legătura între producţiunea artistică şi artist, analizând forţele vii creatrice care au făcut producţiunea artistică, adică analizând pe artist. Bineînţeles că, analizând pe artist din punct de vedere fiziologic, psihologic, moral etc., vom da de mediul înconjurător care a fasonat pe artist şi, analizându-l pe acesta din urmă, vom stabili şi legătura între mediul înconjurător şi producţiunea artistică, cu alte cuvinte, vom stabili influenţa mediului cosmic şi social (mai ales social) asupra producţiunii artistice. Al doilea, considerând producţiunea artistică ca atare, trebuie să analizăm ce anume influenţă va avea ea asupra publicului. Adică ce anume simţăminte afective şi morale va sugera ea, ce anume imagini, ce idei sociale, etice, filozofice etc. Al treilea. Odată ştiind ce anume influenţă va avea opera artistică, trebuie să ne dumerim cât de mare, cât de vastă, cât de puternică e această influenţă, adică trebuie să ne lămurim cât de mare, cât de vastă, cât de talentată ori genială e opera artistului. Al patrulea. Odată ştiind ce anume impresii, idei, simţăminte ne va sugera o anumită operă artistică, critica trebuie să analizeze prin ce mijloace artistul, cu opera-i artistică, ne produce acest şir de impresii, imagini, idei, simţăminte. Dacă e vorba, spre exemplu, de o poemă, aici va fi vorba de stil, de rimă, de ritm, combinaţia diferită a imaginilor etc.



Cu mici perifraze, aceasta am arătat în articolul meu asupra criticii, şi am adăugat: „Într-un cuvânt, în răspunsul la aceste patru întrebări se concentrează toată lucrarea criticului. Critica trebuie să răspundă, după opinia noastră: de unde vine creaţiunea artistică, ce influenţă va avea ea, cât de sigură şi vastă va fi acea influenţă şi, în sfârşit, prin ce mijloace această creaţiune artistică lucrează asupra noastră.“

Un om în adevăr nepărtinitor ar putea mai curând să-mi facă observaţie că cererile mele, pe care le fac criticii, sunt prea vaste. Pentru că o critică, în acest sens, ar fi făcută şi din punct de vedere filozofic, etic, social, şi din cel artistic propriu-zis. Ce face însă dl Bogdan? D-sa îmi ia numai punctul întâi, şi chiar acest punct îl reduce, îl micşorează prin observări ca următoarele: „Cemi

pasă dacă artistul e bălan sau oacheş“ şi, nepomenind deloc despre punctele celelalte, tot d-sa se miră: „Ce e aceasta? istorie ori critică estetică?!“ Şi acesta nu e unicul exemplu. Aşa, vorbind de tendinţele mele sociale, dl Bogdan zice: „Cestiunea se complică aici cu cercetări etice şi sociologice, pentru că trebuie numaidecât să fie lămurit: ce vei cere în acest caz la opera de artă? Vom vedea pe Gherea cerând artistului modern ce ar pune el în operă, tendinţele sale sociale: aşadar, vom vedea cum critica lui Gherea va înceta a fi obiectivă, istorică şi va fi foarte subiectivă.“ Aşadar, eu cer artistului să puie în opera-i artistică ceea ce aş fi pus eu. Prevăzând încă de mult o astfel de obiecţiune, am explicat în articolul Tendenţionismul şi tezismul în artă că ceea ce în adevăr cer artistului e sinceritatea; e ca în opera lui să exprime adevărata personalitate, să nu se îmbrace în haine străine. „Zi, poete, – spuneam eu – aceea ce-ţi arde sufletul, ce face inima ta să bată cu durere ori cu bucurie etc“. Cred că aceasta e ceva cu totul diferit de cererea pe care aş face-o eu, după dl Bogdan, unui poet. Bineînţeles că, odată creată, o operă artistică e supusă criticii şi critica va constata tendinţele pe care le conţine. Dacă

criticul e contra acestor tendinţe, natural că va spune că e contra. Asemenea e foarte natural ca un critic, având anumite convingeri, să dorească ca aceleaşi convingeri şi simţăminte să le aibă şi poeţii, cu atât mai mult cu cât poeţii sugerează simţămintele ce le au, cititorilor lor. Critica absolut obiectivă, în sensul cum o înţelege dl Bogdan, eu o socotesc imposibilă, ceea ce voi explica cu altă ocazie.

În articolul meu Asupra criticii, am numit critica care a precedat criticii moderne ştiinţifice, critică judecătorească. Se înţelege că n-am avut pretenţiune, într-un articol de revistă, să caracterizez întreaga mişcare critică de la Aristoteles încoace; şi dacă ar fi fost s-o fac, aş fi numit-o, poate mai bine, metafizico-judecă torească. Dar în sfârşit i-am zis critică judecătorească. În privinţa acestui cuvânt dl Bogdan zice următoarele: „...dl Gherea se foloseşte de cuvântul judecătoresc fiindcă îi lipseşte o idee“. Şi în altă parte: „...dl Gherea micşorează obiectul, ca să-l poată batjocori cu ironicul cuvânt judecătoresc“. Aşadar, „critica judecă torească“ e un cuvânt deşert, pe care-l întrebuinţez în lipsa unei idei, şi e un cuvânt ironic pe care l-am inventat eu pentru batjocură. Şi ce e mai curios e că aceasta o spune un om care a învăţat estetica în Germania. Criticii în general şi criticii germani în special au întrebuinţat de nenumărate ori acest cuvânt ori cuvinte similare şi foarte în serios. Aşa, nu mergem departe, chiar W. Scherer, pe care îl citează dl Bogdan, şi mai ales Lessing, în Hamburgische Dramaturgie ori în Laokoon, întrebuinţează de o mulţime de ori cuvântul „Kunstrichter“, adică judecător de artă. Iar dl Bogdan crede că acest cuvânt l-am întrebuinţat numai eu. Dar ce să vorbim de alţii? Dl Bogdan el însuşi întrebuinţează acelaşi cuvânt şi într-un sens foarte serios. „Dl Maiorescu – zice dl Bogdan – se pronunţă asupra operelor de artă şi le judecă în virtutea principiilor estetice care s-au stabilit încetul cu încetul, prin munca continuată a celor mai distinse capete.“ Dacă dl Maiorescu judecă producţiunile artistice în virtutea unor anu-

mite principii, de ce se miră dl Bogdan că eu vorbesc de critica judecătorească? Aşadar, o şcoală judecătorească care judecă operele de artă în virtutea unor anumite legi există, şi deci există critica judecătorească. Nu este dar un cuvânt deşert şi nu e o idee ce mi-a lipsit mie, ci sunt cunoştinţele care i-au lipsit dlui Bogdan, ce l-au făcut să se minuneze de cuvântul „judecătoresc“.

Am văzut până acuma câteva mostre, pentru a înţelege felul cum
critică dl Bogdan. Să vedem acuma cum dl Bogdan, devenind tot
mai agresiv, expune propriile sale vederi.
* * *
La începutul criticii dl Bogdan, vorbind de influenţa mediului
social asupra artistului şi producţiunilor artistice, face următoarea
observaţie ironică la adresa mea: „Scherer află că aceste lucruri
se înţeleg de la sine, iar Gherea crede că-i necesară o validitare
polemică a lor“. La acestea aş putea răspunde că ceea ce se
înţelege de la sine pentru Scherer, poate să ceară o validitare
foarte anevoioasă pentru alţii şi că sunt lucruri care par foarte
clare, pe când în realitate sunt foarte grele şi încâlcite.
Dar să vedem în sfârşit părerea dlui Bogdan:
„Vrea oare dl Gherea să facă pe oamenii serioşi să creadă că
Eminescu n-ar fi putut, dacă ar fi voit, să trăiască tot atât de bine
ca d-sa? Ori poate că vrea să-i facă să creadă că Eminescu, dacă
ar fi trăit în alte condiţiuni, ar fi gândit altfel?
Dacă aceasta o voieşte, atunci nu a simţit niciodată ce va să
zică un om care nu e ca toţi oamenii, nici a înţeles ce vra să zică
originalitate şi caracter individual în înţelesul etic al cuvântului.
Şi greşeala fundamentală a criticilor pe care dl Gherea şi i-a luat
drept povaţă, e că n-au ajuns încă să-şi deie seama ce absurd e a
lua drept rezultat al înrâuririlor sociale caracterul moral şi intelectual
al omului, care e zămislit din doi părinţi şi se naşte
după ce în timp de nouă luni de zile a ajuns afară de societate
la deplina lui dezvoltare organică.“

Dl Bogdan vorbea cu ironie despre stăruinţele mele de a desluşi
chestia influenţei mediului asupra artistului şi lucrărilor artistice,
pentru că sunt lucruri care se înţeleg de la sine. În cuvintele
citate se arată însă că însuşi dl Bogdan e departe de a se fi lămurit
asupra sensului influenţei mediului social. Aşadar, a socoti caracterul
şi intelectul omului drept rezultat al înrâuririlor mediului
e absurd, pentru că... omul e zămislit de doi părinţi şi în nouă
luni în pântecele mamei ajunge la deplina lui dezvoltare organică.
Frumos argument. Dar părinţii nu fac şi ei parte din mediul
cosmic şi social? Dar organismul fiziologic şi psihologic al
părinţilor nu e fasonat sub înrâurirea mediului înconjurător în
general şi mediului social în special? E oare indiferent dacă părinţii
omului au crescut, până la însurătoare şi după ea, într-o societate
liberă ca oameni liberi şi culţi, sau într-o societate sclavagistă ca
sclavi ignoranţi? E oare indiferent dacă muma omului, până la
zămislire şi după ea, a trăit în aer curat, în belşug, iubind pe
bărbatul său, ori a trăit în societatea capitalistă ca proletară,
lucrând şaisprezece ore pe zi în mine de cărbuni şi bătută de
bărbatul ei chiar în timpul sarcinii? Sunt oare indiferente toate
acestea pentru acela care în nouă luni ajunge la deplina lui dezvoltare
organică? Şi e oare permis în ziua de azi a vorbi de cele
nouă luni în care omul e afară de înrâuririle mediului social, când
se ştie că e destul ca tatăl să fie un beţiv ca să se nască un idiot,
că e destul ca muma să simtă o mare nenorocire ca să se nască
un isteric.
Greşeala fundamentală a criticilor pe care dl Bogdan i-a luat
drept povăţuitori, vom zice şi noi la rândul nostru, e că n-au ajuns
încă să-şi dea seama ce absurd este a lua drept mediu înconjurător
numai o parte a acestui mediu şi a preface restul în entităţi
metafizice, unde ei îşi plasează lumea lor transcendentală. Când
critica modernă ştiinţifică vorbeşte de mediul înconjurător imediat
ce înrâureşte asupra artistului, ea nu uită bineînţeles sensul

cel larg al cuvântului. Critica modernă nu uită că omul, caracterul lui psihic, moral, intelectual, e productul unei lungi evoluţii, ea nu uită puterea eredităţii şi atavismului, bineînţeles nefăcând din ereditate şi atavism entităţi metafizice.

Când e vorba de literatura unui popor întreg, cum e cel englez, atuncea Taine va studia mediul cosmic şi social nu cu o generaţie înainte, ci cu două mii de ani înainte. În ştiinţa modernă, dacă poate să fie o neînţelegere, e numai în chestia relativei importanţe în fasonarea caracterului psihic, moral, intelectual al omului, prin ereditate şi atavism, de o parte, şi prin mediul imediat, de altă parte. Unii dau mai mult preţ eredităţii, alţii educaţiunii şi mediului imediat. Eu personal sunt încredinţat că mediului în care trăieşte omul, şi mai ales mediului social, până acuma nu i s-a dat importanţa pe care o are în adevăr. Se înţelege, omul se naşte cu un anumit creier, cu oarecare tendinţe psihice, intelectuale şi chiar morale. Mediul social distruge unele tendinţe, dă o dezvoltare precumpănitoare altora şi aşa mai departe, deci în parte în adevăr fasonează caracterul omului. Aici, din nefericire, nu putem să ne întindem asupra acestei chestii aşa de importantă, dar orişicare ar fi relaţiunea între ereditate şi educaţiune, ele deopotrivă derivă de la mediul înconjurător în sensul cel larg al cuvântului. Ceea ce face pe dl Bogdan şi pe criticii care i-au slujit de povaţă să nu priceapă aceste lucruri aşa de simple şi să scoată pe pruncul din pântece de sub influenţele mediului social e că dl Bogdan e metafizic în chestiuni estetice şi, ca mai toţi metafizicii contemporani, e inconsecvent.

Să mă explic. Platon, un metafizic consecvent şi întreg, avea o estetică metafizică iarăşi întreagă şi consecventă. În câteva cuvinte iat-o. În afară de lumea noastră există o lume ideală, transcendentă, lumea esenţelor pure şi ideale ale lucrurilor. Omul a trăit în această lume ideală, unde el a fost numai spirit pur, fără materie. Din această lume ideală a spiritului pur, omul cade pe

pământ îmbrăcând impura haină materială. Dar în el, în om, în acest înger căzut, trăieşte într-un mod vag suvenirul lumii ideale din care el a căzut. În artist acest suvenir e mai puternic şi el, creând opere de artă, creează copii de pe esenţele ideale pe care le-a contemplat altădată. Această teorie estetică a lui Platon e în adevăr foarte consecventă şi aici în adevăr nu poate să fie vorba de influenţa mediului înconjurător asupra unei producţiuni artistice, nu poate să fie vorba de analiza condiţiunilor reale ale creării unei opere artistice, pentru că ea nu depinde nici de organizaţia fizică şi psihică a artistului, nici de mediul care-l înconjoară; ci depinde totalmente de o lume transcendentă, de lumea ideală a esenţelor pure. Aşadar, în estetica lui Platon totul e explicat în afară de intervenirea unor condiţiuni şi influenţe reale, totul e explicat printr-o lume transcendentă. Păcat numai că toată estetica lui Platon e o ipoteză fantastică, o fantezie ca oricare alta, foarte poetică de altmintrelea, dar totuşi o fantezie. Această fantezie cu fel de fel de schimbări, cu felurite variante, trece prin toată estetica metafizică de după Platon. Esteticianul metafizic o schimbă în parte după împrejurări. Dar a veni acuma, în secolul nostru ştiinţific, cu toată teoria fantastică a lui Platon, a veni aşa de-a dreptul, e cu neputinţă. Ce D-zeu? râde lumea. Şi de aceea metafizicul transcendent, transcendentalist, apriorist şi cum se mai cheamă ei, e cam ruşinat, ţine cam ascunsă lumea transcendentă ca să n-o bată lumina criticii ştiinţifice, distrugă toare pentru metafizică, şi o plasează totdeauna, această lume trancendentă, în locuri neluminate încă de ştiinţă, ori care par metafizicului neluminate. Aşa, spre exemplu, în cazul de faţă.

Influenţa mediului imediat înconjurător asupra artistului e prea vădită, prea explicată şi deci nu în acest loc luminat poate să se plaseze estetica transcendentală. În schimb, ereditatea, atavismul şi legile lor sunt încă departe de a fi explicate într-un mod clar de ştiinţa modernă şi de aceea metafizicul îşi plasează imediat acolo estetica sa transcendentală. Decât, fugind astfel de locurile

luminate de ştiinţă şi tot aşezându-se în locurile mai întunecoase, lumea transcendentă şi transcendentală păţeşte câteodată, sărmana, ca vai de ea! Aşa, în cazul de faţă, lumea ideală, infinit de largă, frumoasă şi veşnică a lui Platon, e redusă la nouă luni şi plasată în pântecele femeii. Să trecem mai departe. După locul citat, dl Bogdan urmează:

„... Dacă dl Gherea şi-ar fi dat seama despre aceasta, n-ar fi luat pe Eminescu drept un fel de Vlahuţă, nici s-ar fi căznit să derive spiritul lui Eminescu din mizeriile vieţii de toate zilele, ci s-ar fi plâns dimpreună cu noi că Eminescu n-a mai avut, pe lângă toate celelalte, şi norocul de a trăi în nişte condiţiuni în care lucra mai mult. Căci numai de mai mult ori de mai puţin poate să fie vorba, de altfel niciodată, şi acela care caută înţelesul operelor unor poeţi ca Eminescu afară, în lumea trecătoare, umblă rătăcit: «În mine însumi – zicea şi Eminescu – e izvorul firii mele!»".

Acelaşi metafizicism şi aceeaşi inconsecvenţă. În adevăr, dacă izvorul firii poetului e în el însuşi şi nu depinde de lumea trecătoare, atunci şi cantitatea şi calitatea scrierilor lui va fi deopotrivă hotărâtă şi condiţionată de această fire predestinată. Aşa ar fi consecvent. Dar, cum am zis, metafizicul modern nu poate fi consecvent. E prea evident şi pentru un copil că un poet care s-a născut într-o familie săracă şi care va fi nevoit să muncească până la istovirea puterilor fizice şi sufleteşti pentru hrana familiei nu va putea scrie aşa de mult cât ar fi scris dacă ar fi avut viaţa asigurată. Şi deci influenţa lumii trecătoare asupra cantităţii scrierilor nu se neagă. În schimb, valoarea internă a scrierilor fiind un lucru mai puţin clar, metafizicul imediat îi găseşte prilej pentru a plasa o explicare metafizică în forma unei firi mistice care e independentă de toate influenţele lumii trecătoare. Judecâ nd după logica dlui Bogdan, iată ce ar urma de exemplu: în caz dacă pe Goethe, pe când el era copil de un an, l-ar fi vândut în robie în Arabia şi el acolo, între orele de muncă, ar fi învăţat

să scrie arăbeşte şi ar fi scris ceva, apoi această schimbare de mediu social ar fi influenţat numai asupra cantităţii scrierilor, dar nu asupra valorii interne, el ar fi scris mai puţin, dar nu altfel.

Ceea ce expune pe un metafizic să facă aşa de enorme, aşa de imposibile greşeli e înţelesul încurcat care poate să fie dat oricărui cuvânt şi înţelesul foarte încurcat şi nesigur pe care-l dau metafizicii unor cuvinte. Aşa, spre exemplu, în cazul de faţă, dacă vom cere desluşiri dlui Bogdan asupra cuvântului „altfel", d-lui, se înţelege, va răspunde: „Apoi eu nu zic că Goethe, crescut în mediul barbarilor arabi, ar fi scris tot în nemţeşte ori ar fi scris pe Werther, Faust etc., ori că în scrierile lui arăbeşti s-ar răsfrânge toată gândirea europeană, ori că ar fi scris în versuri, ori... etc., însă totuşi dacă Goethe din Arabia ar fi ajuns să scrie ceva, acest ceva n-ar fi altfel decât ceea ce a scris, educat în Germania, pentru că la un poet poate să fie vorba de mai mult ori de mai puţin – niciodată de altfel." Poate veţi întreba cu mirare, dar ce înseamnează atunci acest cuvânt altfel?! Ce să însemneze? E un cuvânt care are şase litere, două vocale şi patru consonante.

Să aprofundăm puţin chestia şi să vedem cum stau lucrurile.

Despre ce e vorba? E o întrebare, dacă mediul social are o influenţă
asupra valorii, înţelesului operelor de artă, şi dacă acest
înţeles depinde numai de firea poetului, fire care îşi are izvorul
în poetul însuşi. Pentru a răspunde la această întrebare, trebuie
neapărat să ştim ce vom înţelege sub acest cuvânt: firea poetului.
Sub acest cuvânt putem înţelege organizaţia fiziologică, psihilogică,
tendinţele psihologice, intelectuale, morale înnăscute
şi care, cum am zis, sunt rezultatul unei lungi evoluţiuni ce
numără nenumărate secole şi nenumărate generaţii. Dacă aceasta
o vom numi firea artistului, apoi desigur operele artistice vor
depinde de această fire a poetului şi nu numai din punctul de
vedere al calităţii, ci şi al cantităţii. Dacă, spre exemplu, luăm
doi poeţi născuţi în acelaşi mediu social şi educaţi în aceleaşi
condiţiuni, apoi acela care va moşteni o organizaţie mai să-

nătoasă, mai energică, mai expansivă, va scrie mai mult. Bine-
înţeles că şi în privinţa calităţii, înţelesului va fi aceeaşi diferenţă,
scrierile unuia, spre exemplu, vor respira energie, sănătate,
ale altuia moliciune, tânjire etc. Dar poetul nu începe să scrie
chiar în momentul naşterii. Organismul lui trebuie să crească, să
se dezvolte într-un anumit mediu, tendinţele psihice şi intelectuale
moştenite iarăşi să se dezvolte într-un anumit mediu social.
Acest mediu va fasona organizaţia fiziologică şi psihologică a viitorului
poet, distrugând unele tendinţe moştenite, dând o dezvoltare
prea mare altora, dezvoltând ori deprimând memoria,
impresionabilitatea, puterea reprezentaţiunii ş.a.m.d., deci şi cantitatea
şi calitatea, înţelesul operelor va depinde şi de mediul
înconjurător. Această influenţă a mediului poate să meargă până
la distrugere completă, până la ucidere. În mediul social al Spartei
un copil născut slăbănog era omorât şi e posibil ca unul din cei
omorâţi să fi avut o fire genială pentru a deveni un Sophocles
ori un Eschil. Ori poate să înţelegem altceva sub firea artistului,
să înţelegem organizaţia psihologică a artistului, nu la naştere, ci
la deplina lui dezvoltare, când a ajuns deja artist. Poate aşa a
vrut să înţeleagă Eminescu când a zis: „În mine însumi e izvorul
firii mele“. În acest caz firea artistului va fi rezultatul, de o parte,
al eredităţii – organizaţie fizică şi psihică – şi, de altă parte, al
influenţei mediului care a fasonat această organizaţie fizică şi psihică.
Oricum dar vom întoarce lucrurile, dacă vom da cuvintelor
firea artistului un înţeles real, şi nu un înţeles mistic ori metafizic,
vom ajunge la aceeaşi concluzie. Încă o observaţie avem de făcut
în privinţa citaţiei de mai sus. Când critica modernă caută, între
altele, înţelesul operelor de artă în mediul înconjurător, atunci
dl Bogdan zice: umblaţi rătăcit căutând înţelesul operelor de artă
în lumea trecătoare; în el însuşi, în firea poetului e izvorul operei
sale. Iar când critica caută înţelesul operelor şi în poet,
analizând firea lui, analizând organizaţia lui fizică şi psihică, dl

Bogdan zice: ce-mi pasă dacă artistul e bălan sau oacheş, dacă
poetul a avut temperament îndărătnic ori ba. În adevăr, e greu
de împăcat dl Bogdan. Să vedem însă care sunt vederile d-sale.
Pentru aceasta trebuie să facem o citaţie mai mare:
„E peste putinţă ca un om care are simţământul frumosului,
să fie impresionat de un şir oarecare de opere de artă, fără ca să-
şi dea seama de ce anume unele dintre ele produc o impresiune
adâncă şi binefăcătoare. Răspunzând mereu la acest de ce, iubitorul
de artă ajunge în cele din urmă să se dumerească asupra
condiţiunilor în care sunt create operele ce produc impresiunea
adâncă şi binefăcătoare. Aşa şi numai aşa, în mod empiric, s-a
produs în capetele oamenilor care judecă asupra operelor, iar

nu asupra autorilor, o sumă oarecare de vederi estetice. Fără opere de artă, create odată, această sumă de vederti nu se putea produce şi abia după ce estetica s-a produs astfel, în mod empiric, puteau să meargă oamenii mai departe şi să se întrebe: de ce însă tocmai în aceste condiţiuni au să fie create operele pentru ca ele să producă impresiunea adâncă şi binefăcătoare? Căutând răspunsul pentru acest nou de ce?, filozofii au ajuns să-şi chibzuiască o estetică a priori sau transcendentală, care face parte din metafizică.

Cititorul mai dumerit al cărţii dlui Gherea trebuie neapărat să simtă chiar din primele pagini că autorul n-a ajuns încă să înţeleagă deosebirea dintre estetica empirică şi cea transcendentală şi de aceea nu poate să înţeleagă nici felul de a face critică al dlui Maiorescu, nici felul de a scrie poezii al lui Eminescu".

Aşadar, pentru un cititor mai dumerit, e clar că eu n-am ajuns să deosebesc estetica empirică de cea transcendentală, iar dl Bogdan a ajuns s-o deosebească şi se simte chiar chemat a învăţa şi pe alţii. Aceasta din urmă îmi face plăcere, mă bucur foarte mult pentru dl Bogdan, şi sunt chiar gata să învăţ de la d-lui, pentru că totdeauna am primit cu recunoştinţă luminile, ori de unde ar veni ele. Din nefericire, recitind cele zise de dl Bogdan,

am fost nevoit să constat că tocmai d-lui e acela care n-a ajuns să se dumerească nici ce e estetica empirică (experimentalo-ştiinţifică), nici ce e estetica metafizică şi care e deosebirea între ele. Drumul istoric zugrăvit de dl Bogdan şi pe care, după d-sa, a mers estetica transcendentală, e fundamental fals. Mai întâi, zice dl Bogdan, iubitorii de artă văzând operele artistice au căutat să se dumerească asupra condiţiunilor în care sunt create şi, când au fost dumeriţi asupra acestor condiţiuni, au mers mai departe. Drumul adevărat pe care a mers estetica metafizică a fost invers. Esteticii metafizici, văzând operele artistice frumoase, au început să speculeze asupra noţiunii abstracte a frumosului artei şi pe urmă, din aceste înălţimi ale speculaţiunii, s-au coborât pe pământ şi atuncea încă nu pentru a studia condiţiunile în care sunt create operele de artă, ci pentru a impune anumite condiţiuni în virtutea legilor şi regulilor descoperite acolo sus, în lumea înaltă a speculaţiunilor metafizice. Marele învăţat german Gustav Theodor Fechner caracterizează astfel deosebirea între estetica metafizică şi cea empirică: „Acolo (adică în estetica metafizică) e vorba, în primă instanţă şi totodată în cea mai înaltă instanţă, de ideile şi noţiunile frumosului, ale artei, ale stilului, despre poziţiunea lor în sistemul noţiunilor celor mai generale, mai ales relaţiunea lor cu adevărul, bunul şi plăcerea se ridică până la absolut, până la dumnezeiesc, până la ideile dumnezeieşti şi până la creaţiunea dumnezeiască. Pe urmă, din pura înălţime a unor astfel de generalităţi, se coboară în lumea empirică pământească a particularului, a frumosului (relativ) după loc şi vreme, şi măsoară particularul cu măsura generalului". Iată adevăratul drum pe care a mers şi merge estetica metafizică. Aici e precizată metoda ei, drumul istoric pe care a mers şi tot aici, în câteva cuvinte, se pronunţă şi condamnarea ei. Punând faţă cu estetica metafizică estetica empirică, Fechner zice: „Aici se construieşte toată estetica pe baza faptelor şi legilor estetice de jos în sus, aici plecăm de la experienţe, despre ceea ce place ori nu place ş.a.m.d."

Prima greşeală dar, şi foarte fundamentală, e aceea că dl Bogdan ne zugrăveşte anapoda, invers, drumul pe care l-a urmat estetica metafizică şi metoda pe care a întrebuinţat-o. Să

vedem mai departe. Înainte însă de a se crea estetica transcendentală, „iubitorul de artă – zice dl Bogdan – ajunge în cele din urmă să se dumerească asupra condiţiunilor în care sunt create operele ce produc impresiunea adâncă şi binefăcătoare“.

Cuvintele din urmă sunt subliniate chiar de d-lui. Aşadar, a fost o vreme binecuvântată, în care iubitorii de artă au fost dumeriţi asupra condiţiunilor în care sunt create operele artistice. Dar de ce nu ne spune şi nouă dl Bogdan, când a fost anume această vreme binecuvântată când iubitorii de artă au fost dumeriţi asupra condiţiunilor creării madonelor lui Rafael, statuilor lui Michel-Angelo şi tragediilor lui Shakespeare? Noi ştim că şi acuma suntem departe, foarte departe de a fi dumeriţi în această privinţă, deşi acuma avem atâtea puternice mijloace pentru dumerirea noastră. Dacă dl Bogdan ne-ar fi vorbit de dumerire rudimentară, foarte rudimentară, atunci am fi de acord. Dar să mergem mai departe. După ce – zice dl Bogdan – oamenii s-au dumerit asupra condiţiunilor în care trebuie să fie create operele de artă, atunci şi-au pus întrebarea: de ce tocmai în aceste condiţiuni create operele ne plac, produc o impresie binefăcătoare şi, răspunzând la acest nou de ce, filozofii au creat o estetică aprioristică transcendentală. Să vedem mai de aproape despre ce e vorba, pentru că teamă ne e că dl Bogdan vrea „se payer de mots“* , cum zice francezul.

Întâi oamenii s-au dumerit asupra condiţiunilor în care sunt create operele ce produc impresii binefăcătoare, ne spune dl Bogdan. Aşa spre exemplu: de mult în adevăr oamenii s-au dumerit că într-un tablou cutare combinaţie de culori ne place, cutare

* „Să se amăgească cu vorbele“. (n.ed.)



ne displace, roşul lângă cutare culoare ne place, lângă cutare ne displace. Asemenea într-un cântec, cutare combinaţie de sunete ne place, cutare ne displace. Întrebând de ce tocmai o anumită combinaţiune ne place, răspunsul ni-l va da acustica şi optica dintr-o parte, fiziologia urechii şi ochiului din altă parte. Aşa, fiziologia poate să ne arate cum anumita combinaţiune a sunetelor care ne produce o impresie binefăcătoare, atingând urechea, nervii auzului, va face ca organul să funcţioneze într-un mod normal, corespunzător cu organizaţia sa, iar o altă combinaţie de sunete va produce o modificare nesănătoasă, care uneori poate să meargă până la asurzire. Ori iată un alt exemplu: un om care e zugrăvit într-un tablou, ne va plăcea dacă picioarele vor fi egal de lungi, dar ne va displăcea dacă un picior va fi cu un cot mai lung decât altul. De ce? Pentru că în primul caz omul ne va produce impresia de normal, de sănătate, în cazul al doilea vom avea impresia de ceva nenormal, bolnăvicios; punându-ne inconştient în locul omului zugrăvit, vom simţi o jenă psihică şi fizică, vom simţi, parcă, o parte din neplăcerea ce ne-ar pricinui umbletul, dacă deodată unul din picioarele noastre s-ar lungi cu un cot.

Ce urmează dar de aici? Urmează că răspunsul la acest nou de ce trebuie să-l căutăm în fiziologia şi psihologia ştiinţifică, urmează apoi că răspunsurile date acum vor arăta tot condiţiunile plăcerii, ca şi răspunsurile date mai'nainte, numai în cazul al doilea va fi vorba de condiţiuni subiective, în cazul întâi obiective.

Aşa spre exemplu, întreb: de ce-mi place această statuie care reprezintă o femeie frumoasă? Răspunsul: pentru că anatomiceşte e foarte adevărat sculptată, pentru că toate organele sunt proporţionate, bustul şi şoldurile bine dezvoltate, e zveltă, fruntea îi e înaltă etc. Dar de ce îmi place tocmai în aceste condiţiuni şi nu

mi-ar plăcea o femeie foarte grasă cu fruntea îngustă etc.?
Răspunsul: pentru că proporţionalitatea formelor, bustul dezvoltat

îmi sugerează ideea de sănătate deplină; zveltă, ea îmi sugerează
simţământul de uşurinţă în mişcare, şolduri şi piept bine dezvoltat,
de mamă şi nevastă bună, perfecţiunea execuţiunii îmi
excită admirarea pentru greutăţile învinse la facerea statuii
ş.a.m.d. O femeie însă înecată în grăsime îmi sugerează sim-
ţăminte de greutate, de nevastă şi mamă defectuoasă, fruntea
îngustă – de prostie. Răspunsul la întrebarea întâi mă dumereşte
asupra unor condiţiuni obiective ale plăcerii, răspunsul la întrebarea
a doua – asupra condiţiunilor subiective, interne.
Dar condiţiuni obiective sau subiective sunt tot condiţiuni şi,
căutând a ne dumeri în privinţa celor dintâi din fizică ori celor
de-al doilea din fiziologie ori psihologie, noi nu ieşim cu o iotă
din marginile esteticii empirice sau, cum zicem noi, experimentalo-ş
tiinţifice. Urmează dar că, răspunzând la amândoi de ce,
rămânem tot în marginile eststicii empirice. Urmează încă ceva
foarte grav, aproape tragic, şi anume: n-am dat deloc de estetica
transcendentală aprioristică, care, după dl Bogdan, ar trebui să
urmeze din răspunsul la al doilea de ce. Unde dar e estetica transcendentală?
Ce s-a făcut cu estetica aprioristică care face parte
din metafizică?... De altmintrelea se înţelege de ce dl Bogdan n-a
putut găsi estetica transcendentală, fiindcă a căutat-o pe un
drum străin, pe care ea n-a mers niciodată, adică pe drumul experimentalo-ş
tiinţific. Şi de aceea dl Bogdan mai înainte ne arată
condiţiunile obiective, iar când ajunge la cele subiective, într-o
răsuflare ne spune: „Apoi asta e estetica „a priori“ transcendentală!“
Nu-i vorbă, e un om de geniu care a păţit ca dl Bogdan,
e Imanuil Kant. Supunând criticii întreaga metafizică, Kant i-a dat
lovitura de moarte. A mers el pe drumul ştiinţific, dar ajungând
la condiţiunile subiective ale simţirii şi gândirii, a făcut un salto
mortale şi pe ruinele sistemelor metafizice a creat un nou sistem,
o proprie metafizică şi estetică „a priori“ transcendentală. Dar
acest salto a fost într-adevăr mortal, şi anume mortal pentru
metafizica şi estetica lui.

* * *
Cititorii mei vor pricepe că aici nu pot face o critică amănunţită
şi sistematică a esteticii transcendentale metafizice, aceasta
putând face tema unui articol deosebit. Aici mă voi mulţumi cu
câteva exemple care vor arăta cam ce e estetica transcendentală
şi care e metoda ei. Voi începe cu o anecdotă.
Cum, cu o anecdotă, când e o chestie aşa de importantă? Şi
de ce nu? Calmul superior filozofic, încreţiturile de frunte, gesturile
mistice le vom lăsa filozofilor de meserie; noi cu d-ta, cititorule,
suntem mai modeşti, putem să ne mulţumim şi cu mai
puţin – cu priceperea lucrurilor. Aşadar, era un om care trăia
într-un oraş depărtat al Franţei. Era om de treabă, dar în tinereţe
i s-a întâmplat o nenorocire care a avut urmări fatale pentru toată
viaţa lui: părinţii l-au trimis în Germania, unde a învăţat filozofia
şi metafizica. Acest om a auzit totdeauna vorbindu-se de Paris,
capitala lumii. Într-o zi, un vecin care cunoştea perfect capitala
lumii, pleca la Paris. Filozoful nostru, folosindu-se de această
ocazie, plecă şi el. Ajunşi acolo, vecinul începe a arăta filozofului
nostru Parisul. „Iată – zice el – Avenue de l’Opéra, ce stradă
frumoasă, iată Opera, cea mai frumoasă construcţie din lume,
iată bulevarde, iată Champs Elysees, iată Luvru...“ „Frumos“ –
zice filozoful. „Uite ce magazine, ce cafenele, ce femei frumoase!“
„Frumoase“ repeta filozoful. „Uite „Bois de Boulogne“, uite

Arcul de triumf...“ „Toate-s frumoase – zice filozoful –, dar unde
e Parisul?“ „Bine, frate, – exclamă vecinul înmărmurit –, dar
nu ţi-am arătat Avenue de l’Opera, bulevardele, femeile frumoase?!...“
„Stai, vecine, – îl întrerupse filozoful cu un gest calm,
liniştit, filozofic – Avenue de l’Opera, bulevarde, sunt străzi, Luvru,
o casă, Bois de Boulogne, o pădure, femeile sunt femei, ce e
drept frumoase, nu ca nemţoaicele din Heidelberg –, dar unde
e Parisul?“ „Bine, frate, – începe să se supere vecinul –, dar nu
ţi-am arătat străzile, casele, locuitorii?!... „Linişteşte-te, vecine,
străzile, casele, oamenii sunt fenumeni, dar unde sunt numenii?

Ceea ce mi-ai arătat e Parisul fenomenal, dar unde e Parisul numenal?
Vezi că n-ai citit pe Kant?“ Cum s-a terminat această
întâmplare, istoria nu spune. Zic unii că o pariziană frumoasă a
convins în cele din urmă pe metafizicul nostru, că sunt unele
fenomene care sunt mai bune decât toţi numenii luaţi împreună.
Dar nu e vorba despre aceasta. Vorba e că mai toţi metafizicii
procedează cam în felul cum a procedat filozoful nostru în chestia
cu Parisul. Având un obiect de studiat, fie de ordine materială,
fie de ordine psihică, ei fac abstracţie de toate elementele
lui, de toate condiţiunile lui de existenţă reală şi când astfel nu
mai rămâne nimica, nici un fenomen, încep să speculeze asupra
acestui nimic care, după ei, e numen, ori un lucru în sine, ori
transcendent, transcendental etc. Câteodată ei procedează altfel.
Sunt anumite lucruri care ne produc o anumită senzaţie şi de
care zicem că sunt frumoase. O pădure frumoasă, o statuie frumoasă,
un tablou frumos. Toate aceste obiecte consistă din elemente,
toate au condiţiunile lor de existenţă. Dacă facem abstracţie
de toate aceste elemente, de toate condiţiunile existenţei fenomenale
a tabloului, spre exemplu de pânză, de colorit, de munca
artistului, ce va rămâne? Bineînţeles că veţi spune: nimica.
Ba nu, zice metafizicul, vă rămâne frumosul în sine. Ori nu, va
rămâne frumosul „a priori“, frumosul transcendental. Speculând
asupra unor astfel de cuvinte care au rămas văduve de un sens
real, „filozofii au ajuns să-şi chibzuiască o estetică «a priori»
transcendentală“,
ca să ne exprimăm cu vorbele dlui Bogdan. Poate
să-şi închipuiască oricine ce estetică poate fi aceea care are drept
bază cuvinte văduve de sens real. Dar fiindcă speculaţiunile
asupra unor asemenea cuvinte sunt imposibile, de aceea se amestecă
în aceste speculaţiuni pure şi obiectele reale ale frumosului,
şi tocmai mulţumită acestei inconsecvenţe a metafizicilor unii
din ei, oameni geniali, Kant ori mai ales Hegel, au avut unele
vederi geniale în estetică. Dar în general, toate aceste speculaţiuni
înalte sunt o echilibristică intelectuală, nebuloasă, încurcată,

contrazicătoare, din care critica estetică nu poate să folosească
mai nimica; de zăpăcit însă, poate să zăpăcească rău.
Critica zăpăcită de estetica transcendentală, în loc de analiza
operelor artistice, debitează ori fraze abstracte nebuloase, văduve
de înţeles, ori fraze cu înţeles aşa de vag, încât poţi să pricepi ce
vrei, ori fraze sonore mari cu care vrea să zăpăcească pe cititori.
Wilhelm Scherer, profesor de estetică la universitatea din Berlin,
citat şi de dl Bogdan, zice: „Se vorbeşte nu fără dreptate despre
estetizarea (aesthetisieren) vagă... Dacă cauţi ajutorul pe care îl
datoreşte estetica pentru anumite probleme (Aufgabe) filologice,
spre exemplu caracterizarea unui poet ori a unei poezii, atunci
se constată netrebnicia esteticii, dacă nu te mulţumeşti cu fraze
generale şi nehotărâte, care tocmai n-au fost în stare să caracterizeze...
peste tot numai cuvinte ca: înalt şi altele de soiul acesta.“

Dnul Bogdan însă e convins că estetica transcendentală dă chiar legi şi principii în virtutea cărora critica poate să pronunţe verdicte estetice. Ferice de cel care crede. Ca să nu se creadă că exagerăm, dăm aci un exemplu, pentru a vedea cum procedează estetica ştiinţifică şi cum procedează cea metafizică. Ca exemplu luăm simţământul sublimului, înâlţării, care în nemţeşte se cheamă „erhaben“ şi care în româneşte, pe cât mi se pare, n-are un cuvânt perfect corespunzător. Acest simţământ al sublimului (erhaben) ori, mai bine zis, noţiunea abstractă a acestuia, ca şi noţiunea frumosului, sunt cele mai predilecte noţiuni ale esteticii, pentru că amândouă se pretează la speculaţiuni nebuloase şi la fraze sunătoare. Să vedem cum va proceda estetica experimentalo-ş tiinţifică.* Având un obiect de studiu, un simţământ, o anumită impresiune, ea se întreabă care sunt obiectele ce produc această impresiune. Acestea vor fi, spre exemplu: valurile mării ridicate de furtună, dangătul unui clopot mare în mijlocul unei tăceri adânci, un tunet puternic, o mare pădure seculară, un dom

* Vezi Fechner, Vorschule der Aesthetik (Introducere în estetică; n.ed.), volumul II, p. 160 şi următoarele.



înalt şi aşa mai departe. Ceea ce au comun toate aceste lucruri, în ce priveşte impresiunea pe care o produc, e că produc o impresiune neobişnuit de puternică, o impresiune care întrece impresiunile obişnuite de acelaşi fel. Aşa, un clopoţel în mijlocul tăcerii va produce o impresiune frumoasă, dangătul unui clopot mare, impresia sublimului, vălurelele unui râuleţ o impresie frumoasă ori indiferentă, talazurile înalte ale mării o impresie a sublimului, zgomotul unei căruţe o impresie indiferentă, zgomotul tunetului impresia sublimului. Într-o tragedie, un erou cu un caracter neobişnuit de tare va produce simţământul sublimului. Dar oare toate câte produc impresiuni tari produc şi impresiuni de sublim (erhaben)? Putem să experimentăm şi vom vedea că nu. Aşa, cum am zis, un dangăt lung şi puternic care se repetă la distanţe egale, în mijlocul unei tăceri produce impresia sublimului* . Dacă însă dangătele clopotului se vor repeta nu la distanţe egale, ci când mai iute, când mai încet, dacă între dangătele puternice ale clopotului vom face să se audă sunete de clopoţei mici, atunci ori nu se va produce sentimentul sublimului, ori se va produce mult mai slab. Deci, pe lângă că e nevoie de o impresiune neobişnuit de puternică, dar această impresiune trebuie să fie şi unitară. Aşadar, condiţiunea producerii sentimentului sublimului va fi producerea unei impresiuni neobişnuit de puternice şi unitare. Dar simţământul plăcut al sublimului intră în combinaţiune şi în conflicte cu alte simţăminte. Aşa, spre pildă, aceleaşi obiecte, prin neobişnuita lor mărime, produc de multe ori şi simţământul fricii. Singurătatea într-o pădure imensă, seculară, produce simţământul sublimului, dar şi al fricii.

Este oare o legătură necesară între ele, în sensul că frica e un element necesar ori o condiţiune necesară a sublimului? Faptele, experimentele ne vor arăta că nu e aşa. Când un om va privi de

* Aicea se mai adaugă şi asociaţiunea de idei religioase, şi altele, noi însă dăm în articolul acesta exemplele cele mai simplificate, neavând deloc pretenţiunea de a face un tratat de estetică.



pe mal la valurile mării ridicate de furtună, priveliştea-i va excita simţământul sublimului, când însă acelaşi om va fi pe bordul unui vas care e ameninţat să se scufunde, atunci simţământul fricii va distruge cu desăvârşire simţământul sublimului. Simţământul fricii dar, care de multe ori întovărăşeşte simţământul sublimului, îi este antagonic. Nu putem face aici o analiză mai

amănunţită a sublimului, în privinţa aceasta cititorii vor găsi mai mult în admirabilul capitol asupra sublimului, în frumoasa carte a lui Fechner. De altmintrelea nici la Fechner nu e făcut decât începutul. Drumul însă care se indică e imens. Aşa, ca să dăm câteva exemple, va trebui să se analizeze mai de aproape care modificaţiune fiziologică produce în organismul nostru sentimentul sublimului, să se măsoare forţa acestei impresiuni din punct de vedere fiziologic şi psihologic, să se analizeze sublimul în felurite combinaţiuni cu alte simţăminte, să se precizeze care va fi deosebirea între simţământul sublimului produs de cauze externe (clopotul, valurile mării) şi cauzele interne (cugetarea stârnită de o privelişte maiestuoasă). Toate aceste condiţiuni şi fapte, împreună cu condiţiunile şi faptele altor simţăminte estetice, trebuie să se împartă în clase, să se găsească legile ce le guvernează şi apoi legile şi noţiunile dobândite să se împartă iarăşi în clase, să se ridice la noţiuni şi legi mai generale şi să se formeze astfel filozofia esteticii.

Acolo vom ajunge într-un viitor mai mult ori mai puţin depărtat, deocamdată suntem încă la început. Dar chiar aşa, la început cum suntem, totuşi putem de pe acum să ne folosim îtrucâtva de cunoştinţele dobândite pentru analiza operelor de artă. Când un pictor va dori să zugrăvească un om pătruns de simţământul sublimului, va face ca acest simţământ să se arate în expresiunea feţei omului zugrăvit. Dacă pe acest om pictorul îl va pune în mijlocul unei păduri seculare din America, cu copaci gigantici, dar puţini, vom spune că a făcut greşeală, vom spune că impresia ar fi mai mare dacă în loc de câţiva copaci ar fi arătat



în perspectivă o pădure care nu se mai sfârşeşte. Şi acum vom şti pentru ce vom cere aceasta. Dacă pictorul va satisface această cerere, va pune pe un om într-o pădure americană cu o perspectivă nesfârşită, dar pe urmă, sub cuvânt că vrea să fie realist, va zugrăvi aproape de omul ce stă în mijlocul pădurii un şarpe veninos, fiindcă sunt mulţi şerpi în pădurile americane, vom spune iarăşi că e o greşeală, pentru că simţământul fricii ce trebuie să insufle un şarpe e antagonic cu sentimentul sublimului pe care a vrut să-l sugereze artistul. Se înţelege, toate acestea nu sunt mare lucru, dar, în sfârşit, tot sunt ceva. Pe când estetica metafizică! O, aceasta n-are nevoie de atâta muncă, ceea ce va fi problema viitorului – filozofia esteticii – ea ştie de acum, ba ştie chiar mai mult. Metafizicii speculează asupra noţiunii sublimului (erhaben), dar, fiindcă, cum am zis, e imposibil a specula asupra unui cuvânt stors de înţelesul real, ei iau şi câte ceva din realitate, din ceea ce produce sentimentul sublimului, dar bineînţeles că preferă ceva mai puţin clar, mai nebulos, potrivit pentru speculaţiuni nebuloase.

Aşa, spre exemplu, între cele care produc o impresie puternică şi unitară a sublimului este şi infinitul, veşnicia. Metafizicilor atât le trebuie. Şi acum ascultaţi numai: „După Carriere, Herbart* , Hermann, Kirchmann, Siebeck, Thiersch, Unger, Zeising, sublimul e un gen deosebit, o modificaţiune a frumosului, dar modul cum se subordonează sublimul frumosului e de fiecare autor înţeles altmintrelea. După Burke, Kant, Solger, sublimul (erhaben) şi frumosul se exclud unul pe altul, aşa că ce e sublim nu poate să fie frumos, ce e frumos nu poate să fie sublim...“ „După Kant, Hegel, Vischer impresiunea sublimului se bazează pe aceea că spiritul, raţiunea capătă conştiinţă de neputinţa fenomenului finit de a exprima infinitul, de a domina cu desăvârşire ideea şi

* Dintre cei citaţi unii sunt numai în parte metafizici transcendentalişti. Aşa, Herbart, Zeising.

prin aceasta se convinge, capătă conştiinţa (bewustwird) de a sa însăşi putere infinită (Kant) ori de puterea ideii (Hegel, Vischer)“. După Solger, impresiunea sublimului se bazează pe aceea că infinitul se coboară în finit, se aşează în finit, pe când finitul, care se ridică în infinit, dă frumosul. După Zeising, cu totul dimpotrivă: impresiunea sublimului se bazează pe aceea că: „Finitul deasupra finităţii sale se ridică în infinit, totodată în această sferă înaltă capătă cetăţenie şi prin mărimea sa trezeşte ideea absolutei perfecţiuni...“ Jean Paul însă zice că „sublumul e infinitul în aplicare“* . Iată „principiile estetice care s-au stabilit încetul cu încetul prin munca continuă a celor mai distinse capete“ şi după care principii dl Bogdan ne sfătuieşte să facem critică. Închipuiţivă ce întrebuinţare putem face din acest zarzavat de fraze nebuloase. Şi cel puţin dacă ei ar fi de acord. Dar aşa, după Zeising, e finitul care se aşează în infinit, ca un chiriaş într-o casă, iar după Solger, cu totul contrariu: e infinitul care se aşează în finit, adică după cum casa s-ar aşeza în chiriaş. Dar în fine, să finim odată cu aceste infinităţi şi să vedem ce întrebuinţare face dl Bogdan din estetica metafizică. După ce d-lui constată că eu nu înţeleg deosebirea între estetica transcendentală şi cea empirică, d-lui, care o pricepe (am văzut cum), urmează:

„Pentru acela care înţelege deosebirea aceasta e lucru învederat că puţinii care se nasc, ca Eminescu, artişti, n-au nevoie să înveţe estetica de la alţii: o ştiu „a prori“ fără ca să-şi dea seama, o au ca simţământ estetic. Noi cei mulţi însă, dimpreună cu dl Gherea, numai „a posteriori“, după ce am văzut o mulţime de opere, putem să ne formăm oarecare convingeri estetice.“

În articolul acesta şi în volumul întâi, în articolul Tenden-ţionismul..., am explicat şi eu cum înţeleg cuvintele că poetul se

*Fechner: Vorschule der Aesthetik, p. 163–164–165.


naşte. După cum oamenii se nasc deosebiţi după ochi, cu ochii căprii, negri, albaştri, după cum unul se naşte cu nasul lung, altul cârn, tot aşa se nasc oameni deosebiţi ca organizaţie nervoasă. Născându-se deosebiţi ca organizaţie fiziologică, şi organizaţia lor psihică se deosebeşte. Fiindcă, pentru a fi artist, se cer aptitudini speciale, pentru un roman, spre pildă, se cere negreşit o memorie bogată, o impresionabilitate mare etc., e evident că numai acela care se naşte cu o organizaţie corespunzătoare poate să devie poet. Bineînţeles că organizaţia fiziologică şi psihologică moştenită e modificată de mediul în care trăieşte omul; ceea ce am şi arătat mai sus. În sensul de mai sus, un poet în adevăr se naşte cum şi un om înalt se naşte înalt, cum acela care arată o forţă gigantică la un circ se naşte puternic. Pentru că deci, prin educaţie, creştere, putem până la un punct să înălţăm statura ori să dezvoltăm forţele fizice, dar aceasta numai până la un punct; şi un om care nu s-a născut cu o organizaţie specială fizică pentru a creşte foarte înalt nu va deveni niciodată uriaş. Că poetul se naşte în acest sens, nu mai încape îndoială, aceasta e foarte clar. Dar care lucru clar nu va deveni, la un metafizic, vag şi absurd? Să vedeţi numai ce face dl Bogdan cu acest „se naşte“. Înainte însă trebuie să vedem ce înţeles au în estetica metafizică cuvintele „a priori“ şi „a posteriori“* . Acele cunoştinţe, zic filozofii, care sunt produsul pur al spiritului, fără nici un amestec al experienţei, fără nici un amestec al simţurilor, acele cunoştinţe sunt „a priori“. Astfel sunt axiomele matematicii: întregul e mai mare decât o parte, două paralele duse până la infinit nu se întâlnesc etc. Admiterea că pot să existe cunoştinţe „a priori“ absolutamente independente

* Dl Bogdan e foarte laconic tocmai acolo unde ar trebui mai ales să fie explicit, şi se păzeşte de a explica ce anume înţelege sub „a priori“. Oricum am înţelege însă acest „a priori“, aserţiunea că cunoştinţele şi simţământul estetic sunt „a priori“ la artist şi numai „a posteriori“ la ceilalţi oameni, conduce
la aceleaşi deducţiuni necesare arhiabsurde.

de simţuri, acest lucru absurdisim e făcut şi de Kant, marele preot al apriorismului. „A posteriori“ sunt dimpotrivă cunoştinţele ce se capătă prin experienţă şi prin simţuri. Să vedem acuma ce zice dl Bogdan. Artiştii ştiu estetica „a priori“, o au ca simţământ estetic, n-au nevoie să înveţe estetica de la alţii. Aşadar, cunoştinţa esteticii şi sentimentul estetic la artişti, fiind „a priori“, e un produs pur al spiritului, fără nici un amestec al simţurilor. În treacăt facem cunoştinţă cu un personaj foarte curios şi foarte absurd: un simţământ care nu depinde absolut de simţuri.
Dar asta numai în treacăt. Dacă artistul are estetică, dacă sentimentul estetic „a priori“ fără experienţă şi independent de simţuri îl are ca produs pur al spiritului, atunci Rafael, imediat după naştere, transportat în pădurile întunecoase ale Africii, pe unde a umblat acuma Stanley, crescut între sălbatici, tot ar fi creat madonele lui. Mai departe. Dacă noi, simpli muritori, căpătăm sentimentul estetic numai „a posteriori“, numai din experienţă, atunci acest sentiment nu ne e înnăscut deloc, pe când în realitate chiar şi un câine are înnăscut un sentiment estetic rudimentar. Mai departe. Artistul ştie estetica, are simţământ estetic „a priori“, ca produs pur al spiritului. Simţământul însă estetic e indisolubil legat de toate celelalte simţăminte omeneşti.
Deci, dacă simţământul estetic e „a priori“ la artist, tot aşa „a priori“ la el sunt şi toate celelalte simţăminte. În acest caz iubire, libertinaj, beţie, voluptate, la artist vor fi asemenea „a priori“, produsuri pure ale spiritului, fără amestecul simţurilor şi experienţ ei, cu atât mai mult că în parte aceste simţăminte sunt estetice.
În acest caz însă poeţii se deosebesc de noi, simpli muritori, care avem toate simţămintele „a posteriori“, nu numai atâta cât ne deosebim la rândul nostru de dobitoace, ci infinit mai mult, cât spre pildă se deosebeşte omul de Domnul Dumnezeu el însuşi.
N-aşi termina până mâine, dacă aş dori să trag toate concluziunile infinit de absurde ce pot să fie trase într-un mod logic din cuvintele citate.

* * *
Până acuma am văzut pe dl Bogdan teoretician estetic; să vedem acuma cum îşi aplică d-sa teoriile la analiza scriitorilor noştri, pentru că dl Bogdan a ţinut să ni se arate şi ca critic literar. Să vedem:
„Acesta e punctul de vedere din care pleacă critica dlui Maiorescu; şi de aceea pentru dl Maiorescu Alecsandri e poet distins întrun fel, iar Eminescu tot poet distins într-alt fel.“ Mai întâi să lăsăm la o parte pe dl Maiorescu. Dl Maiorescu nu e responsabil pentru toate câte le scrie dl Bogdan. Adică, după ce înveţi estetica filozofică şi metafizică, abia atunci ajungi în sfârşit la cunoştinţa că Eminescu e poet distins într-un fel, iar Alecsandri într-alt fel. Cucoana Chiriţa n-a învăţat estetica metafizică, dar ştia că Parisul e frumos într-un fel, iar Bucureştiul într-alt fel. Aş dori şi eu să mi se arate un om cult care ar zice că Eminescu şi Alecsandri sunt distinşi de acelaşi fel:
Doch wer Metaphysik studiert,
Der weiss, dass was verbrennt nicht friert.
Weiss, dass das Nasse feuchtet

Und dass das Helle leuchtet*
a zis încă de mult Schiller. Ori poate această frază e spusă la adresa acelora care au mers cu exagerația până la a nega orice talent poetic lui Alecsandri. În acest caz ar urma, după dl Bogdan, că cei ce neagă talentul poetic lui Alecsandri o fac fiindcă nu știu că poetul știe estetica, cunoaște poezia „a priori". Dar aș întreba și eu, cum putem noi, simpli muritori și critici, să controlăm, să analizăm pe cine știe poezia „a priori", când noi singuri o cunoaștem „a posteriori"? Înțelegem încă pe Kant când el zice că axiomele matematice le cunoaștem „a priori", dar le cunoaștem a priori cu toții, de aceea putem să ne controlăm unii pe alții și

* Dar cine învață metafizica, știe că ce arde nu îngheață, știe că umedul udă și luminosul luminează.



când cineva zice că de două ori două fac cinci, eu pot să văd că e o greșeală. Dar când cunoștințele au obârșii așa de deosebite, critica devine ceva absurd. Și afară de aceasta, cu cât sunt eu mai înaintat dacă știu că poetul cunoaște poezia a priori? Domnul X, spre exemplu, zice că Alecsandri nu e poet. Dacă e critic științific, va căuta s-o dovedească analizând limba lui, rima, imaginile, simțământul întrupat în scrierile lui etc., dacă e apriorist, atunci are să zică: dl Alecsandri nu cunoaște poezia „a priori", ci „a posteriori". Cu ce ne înaintează acest a priori?

Să trecem însă mai departe, poate vom găsi o mai deslușită aplicare a teoriilor dlui Bogdan la producțiunile artistice. În adevăr, dl Bogdan consacră șase pagini tehnicii scrierilor dlui Caragiale și anume dramei Năpasta și unei scene din Noaptea furtunoasă.

În privința dramei Năpasta, critica transcendentală ne spune că ceea ce se numește intriga dramei se dezleagă la sfârșit și că intriga dramei e condusă cu măiestrie. În privința aceasta n-avem nimic de zis. În privința scenei din Noaptea furtunoasă între Chiriac și Veta, dl Bogdan zice cuvânt cu cuvânt următoarele:

„Nici o scenă nu caracterizează mai bine raportul dintre Veta, Chiriac și Nae și economia tehnicii totdeodată. Raportul dintre ei ne este cunoscut; am văzut pe Nae și pe Chiriac și am înțeles; am văzut pe Veta și Chiriac și am înțeles mai bine; dar sfârșitul scenei acesteia concentră ce știm într-un foarte frumos contrast scenic."

Și nici un cuvânt mai mult. Mai departe urmează o scenă întreagă din Noaptea furtunoasă. Frumos e în adevăr să știe cineva estetica transcendentală! În fiecare zi ai putea face un volum de critici despre tehnica dramei. Spre pildă: „Am văzut pe Ofelia cu Hamlet și am înțeles, am văzut pe Ofelia cu Poloniu și am înțeles mai bine... și citezi câteva pagini din Shakespeare și tot așa înainte.



Dl Bogdan are încă o mostră de critică, dar de alsă dată critica transcendentală e aplicată lui Shakespeare. Vorbind despre o așanumită contrazicere a mea, pe care o vom vedea imediat, dl Bogdan citează un monolog din Macbeth, pentru a arăta că în artă nu e vorba de imitarea naturii, imitarea realității, ci de potențarea realității. D-lui citează admirabilul monolog al lui Macbeth înaintea uciderii și care se începe cu cuvintele: „De s-ar putea desface omul de ce face". Toată nehotărârea, toată șovăirea înaintea faptei grozave, toată furtuna ce se petrece în sufletul lui Macbeth e zugrăvită în acest monolog minunat. Macbeth începe prin a exprima părerea sa de rău, că crima nu poate să se facă fără a lăsa urme, fără pedeapsă. Pedeapsa va veni, și va veni o pedeapsă grozavă. Macbeth simte aceasta. Și la cel dintâi gând

de pedeapsă, şovăirea devine şi mai mare. De teama pedepsei, conştiinţa lui Macbeth începe să-i înşire un argument mai tare decât altul, că el nu trebuie să ucidă. Regele Duncan e oaspetele lui, e regele lui, e un om plin de virtuţi... şi la aceste argumente o compătimire nebună îi umple sufletul, compătimire pentru victima lui, compătimire pentru sine însuşi, pentru că el simte inconştient că va ucide şi va pieri: „Atunci compătimirea duioasă... va sufla cruda faptă în fiecare ochi, până ce un potop de lacrimi va înceta furtuna ce stârnise“. Tot caracterul lui Macbeth, tot focul tragediei e deja în acest monolog. Iar critica transcendentală iată ce zice despre acest monolog: „Macbeth va ucide. Poetul motivează faptele lui având şi grija cum să-i pună în lumină caracterul. Şi pentru aceea el devine uneori chiar abstract, numai să ne lase în neştiinţă despre lupta ce o poartă eroul în sufletul său.“ Aşadar, despre acest monolog, unde fiecare vers e o izbucnire de lumină ce ne luminează tot mecanismul sufletesc, „toată lupta ce o poartă eroul în sufletul său“, despre acest monolog dl Bogdan, înarmat cu estetica transcendentală, zice că Shakespeare devine abstract „numai să ne lase în neştiinţă despre lupta ce o poartă eroul în sufletul său“(!!!). Aşadar,

Shakespeare se joacă cu noi în acest monolog de-a baba oarba! C’est un peu trop fort* , chiar pentru estetica transcendentală. Am putea aici să ne oprim, cu atât mai mult cu cât e probabil că

şi dl Bogdan e aşa de abstract, numai ca să ne lase în neştiinţă etc.; dar avem de regulat chestia contrazicerii pe care a găsit-o dnul Bogdan în scrierile mele, o chestie interesantă şi prin sine. Iat-o. În articolul asupra criticii am citat o frumoasă pagină din Trubadurul lui Delavrancea, unde e exprimată ideea că arta e o împuţinare a naturii, o sărăcire a naturii, că artistul nu poate să ajungă natura imitând-o. Am fost de acord cu Delavrancea, cum sunt şi acuma. De altă parte, într-un alt articol, am citat cuvintele lui Dostoievski, aprobându-le, că arta e mai adevărată, mai frumoasă decât natura. Iată o contrazicere după dl Bogdan. Pentru a da o explicaţie proprie a relaţiunii dintre natură şi artă, d-lui zice că arta nu imitează natura, nu ne redă realitatea, ci e o „potenţare a realităţii“. Bineînţeles că după ce am aflat aceste cuvinte, suntem tot aşa de puţin lămuriţi ca mai înainte. Ba suntem încă mai puţin lămuriţi, pentru că la nelămurirea noastră de mai înainte se adaugă încă două cuvinte nelămurite. Să vedem acuma cum stăm cu această chestie. Să presupunem că dl Bogdan n-ar fi fost un metafizic. În acest caz, având o problemă, ori ceea ce-i pare d-sale o problemă de dezlegat, ar fi judecat astfel: iată, dl Delavrancea împreună cu Gherea susţin că arta, imitând natura, rămâne cu mult îndărătul naturii; nu poate s-o ajungă. E oare adevărat aceasta? Căutând răspunsul prin examinarea faptelor, ar fi ajuns la o concluzie neîndoielnică că e adevărat. Ce pictor va putea vreodată să ne reproducă sclipirea scânteietoare a unui ochi frumos! Oricât de admirabil, de frumos ar fi un corp sculptat în marmură, oricât de genial tăiate ar fi formele unei statui, ea niciodată nu ne va putea reda acele linii moi, pătimaşe, calde, care caracterizează un trup frumos viu. Oricât de măiastră va fi zugrăvirea mării de pânză, noi nu vom

* Este cam prea tare (n. ed.).

putea să ne scăldăm în ea. Într-un cuvânt, e neîndoielnic ca ziua că arta rămâne îndărătul naturii, nu poate să ajungă natura. Dar, ar urma cu analiza dl Bogdan, dacă e neîndoielnic că arta ar rămâne îndărătul naturii, cum rămâne cu aserţiunea lui Dostoievski

că arta e mai adevărată decât natura, mai frumoasă, întrece natura? E oare adevărată această aserţiune? Căutând răspuns la această întrebare prin examinarea faptelor, dl Bogdan ar fi găsit că e perfect adevărată. Câte corpuri femeieşti avem aşa de perfecte ca forme, cum e Venera de Millo? Câte veacuri ne conservă o pânză expresiunea feţei unui om pe care natura l-a omorât de veacuri? Cât de superioară e o sonată a lui Beethoven, acelor sunete ce ne dă natura, fie chiar prin cântecul unei privighetori? Deci neîndoielnic că arta întrece natura. Ajungând la această concluzie, dl Bogdan trebuie să facă a treia întrebare: cum rimează aceste două deducţiuni, şi nu există oare nici o contrazicere? Punând alăturea două şiruri de fapte, d-lui ar vedea că aici nu e nici o contrazicere, ci deducţiunea era prea exclusiv făcută, şi că amândouă adevărurile sunt deopotrivă adevărate, dacă nu le înţelegem într-un mod exclusivist. În acest caz, vedem că natura e superioară artei în unele privinţe, arta e superioară naturii în altele. Aşa, spre exemplu, sculptura nu va putea reda moliciunea, elasticitatea şi căldura pătimaşă a corpului omenesc, deci în această privinţă arta e inferioară naturii, din punct de vedere estetic, bineînţeles. Dar natura produce şi corpuri schiloade şi foarte rar corpuri frumoase. Şi chiar la un corp frumos, nu toate organele vor fi deopotrivă de frumoase. La unul vor fi mai ales frumoşi umerii şi gâtul, la altul pieptul şi mâinile, iar celelalte părţi ale corpului mai puţin frumoase. Artistul va lua ca model umerii şi gâtul unuia, pieptul şi mâinile altuia, şi astfel coordonează un corp unde se vor găsi armonizate la un loc organele frumoase, împrăştiate de natură la mai multe corpuri. În privinţa aceasta, arta va fi superioară naturii. Arta nu va putea reproduce schimbarea expresiunii feţei la un om, nu va putea prinde

pe pânză decât o singură expresiune a feţei, în acest sens arta e inferioară naturii. Dar prinzând pe pânză o singură expresiune a feţei, această expresiune va rămânea acolo pe tablou sute de ani după ce a murit originalul natural după care e făcut tabloul. În acest sens arta e superioară naturii, întrece natura. Ori să luăm acuma un exemplu mult mai complex, de ordine sufletească. Să luăm ca exemplu zugrăvirea caracterului unui om prin roman. Caracterul unui om consistă din milioane de trăsături psihice, de ordine conştientă şi de ordine inconştientă. Arta e în absolută imposibilitate să zugrăvească aceste milioane de trăsături psihice, dintre care foarte multe n-au ajuns în conştiinţa nici aceluia care scrie, nici aceluia despre care se scrie. În acest sens arta e inferioară naturii, realităţii, arta nu poate să ajungă natura. Dar într-un caracter psihic al omului sunt trăsături mai ales caracteristice, pe când sunt altele, care sunt mai puţin caracteristice şi chiar relativ indiferente. Artistul alege trăsăturile mai ales caracteristice, înlăturând pe cele mai puţin caracteristice şi indiferente şi în acest sens* , am zis eu, aprobând cuvintele lui Dostoiewski, că arta e superioară naturii.

Am putea să strângem o imensă cantitate de fapte, care toate vorbesc în acelaşi sens. Şi astfel se explică una din cele mai mari certe în estetică, cearta care a făcut să se risipească atâta cerneală pentru dovedirea superiorităţii artei ideale asupra naturii reale. Pentru dovedirea acestei superiorităţi, esteticienii se pierdeau în lumile esenţelor pure ale lui Platon ori în lumile transcendentale ale lui Kant. Ca reacţiune în contra acestei dumnezeiri a artei pierdută în nourii metafizicii, realiştii à outrance,** realiştii terre à terre, susţineau ori susţin că arta e inferioară naturii totdeauna şi în toate privinţele, şi de aici concluzia că arta trebuie să imite natura servil, să imite tot ce ne dă natura şi aşa cum ne dă

natura. Zicând aşa, realiştii à outrance uită că iau natura tot din
* Dl Bogdan a uitat să citeze cuvintele mele: „În acest sens...“
** Extremişti (n. ed.).

punct de vedere estetic şi că natura se îngrijeşte tot aşa de puţin de nevoile noastre estetice ca şi de cele economice. Şi în vremea acestei mari certe, şi unii şi alţii au uitat să studieze faptele care ar arăta că problema e destul de simplă. Examinând atent faptele, se arată că după cum doi oameni consideraţi dintr-un anumit punct de vedere, de pildă cel intelectual, va fi unul superior altuia în unele privinţe şi altul superior celui dintâi în altele, aşa e şi cu natura şi arta, considerate din punct de vedere estetic. Se înţelege că dl Bogdan n-a putut ajunge la această concluzie, că în calitate de metafizic s-a mulţumit cu o frază nebuloasă care, în loc de a explica, încurcă şi mai mult, pentru că la rândul ei cere explicare. Şi cum se întâmplă în astfel de ocazii, fraza explicatoare cere mai multe explicaţii decât ceea ce era de explicat.

* * *

Credem că e vremea să sfârşim. Am văzut pe dl Bogdan cum analizează principiile estetice ale altora, cum expune propriile sale vederi estetice, cum aplică vederile sale la producţiunile artistice. Am văzut toate acestea, le-am analizat, şi sper, nu fără folos pentru cititorii noştri. Ca concluzie putem spune următoarele pentru apărarea dlui Bogdan. Dacă d-sa spune lucruri aşa de nelogice, aşa de surprinzătoare încât nu-ţi vine a crede deloc că sunt scrise la sfârşitul secolului al XIX-lea, vina e nu atât a d-sale, cât a esteticii transcendentale care i-a slujit drept povaţă; cauza e că dl Bogdan, în loc de a se adăpa la izvoarele vii ale ştiinţei, s-a adăpat la izvoarele moarte ale transcendentalismului. Pentru că estetica transcendentală e moartă ca toţi morţii şi chiar articolul dlui Bogdan o dovedeşte. Când francezii, vorbind de estetica metafizică, zic M-me feu l’esthétique, noi românii vom zice: madama estetica, D-zeu s-o ierte. Nu-i vorbă, era ea o damă onorabilă. Cam prea sentimentală, mistică, vaporoasă. Cu gândul tot sus, deasupra norilor, în ceruri – pe pământ o păţea de multe ori rău, dădea în gropi. Vorbea foarte mult şi într-o limbă pro-

prie: limba păsărească. Nu se exprima niciodată clar, ci parcă tot spunea ghicitori, şi un fel de ghicitori ce n-au dezlegare. Când nu-i ajungeau cuvinte pentru noţiunile ei nebuloase, ceea ce i se întâ mpla foarte des, fabrica altele ori întrebuinţa mimica şi semnele, de preferinţă multe puncte şi semne de exclamaţie. Avea expresiunea feţei aşa făcută, de parcă totdeauna se pregătea să cânte la biserică: aceasta se numea inspiraţiune. Când pronunţa cuvintele artă, poezie, acestea parcă-i ieşeau din fundul măruntaielor, iar ea se răcea de la creştet până la picioare şi insufla spaimă că poate să-şi dea astfel obştescul sfârşit. Era o damă exaltată şi simţitoare şi de aceea se ofensa foarte uşor, însă ierta ofensatorilor, pentru că socotea că nu ştiu ce fac, că ei n-o înţeleg. Fiindcă mai nimenea n-o înţelegea, ea socotea că e din cauză că e prea adâncă şi învăţată şi se îngâmfa mai mult. Avea câteodată o idee genială, mult mai des însă idei absurde... dar a murit, şi despre morţi nimic sau bine, şi deci, D-zeu s-o ierte, fie-i ţărâna uşoară!


## ASUPRA ESTETICII METAFIZICE ŞI ŞTIINŢIFICE

În numărul festiv al Convorbirilor literare, un număr ce a fost tipărit la a douăzeci şi cincea aniversare a acestei reviste, sunt două articole de polemică, amândouă îndreptate în contra mea. Această cinste excepţională, precum şi faptul că unul din articole a fost iscălit de dl Maiorescu, ar fi trebuit să mă facă să

răspund imediat, cu atât mai mult cu cât în general n-am obiceiul de a tăcea când mi se fac observaţii critice.

Meseria de scriitor, ca orice meserie, are şi ea obligaţiile sale, şi una din aceste obligaţii mai de căpetenie e să-ţi aperi vederile expuse, dacă urmezi a crede că sunt adevărate, iar dacă te-ai convins că sunt false, atunci să-ţi recunoşti sincer şi cinstit greşeala.

Se înţelege, sunt cazuri când cel care-ţi face observări polemice nu merită nici un răspuns, şi în acest caz datoria de a răspunde se preface în datoria de a tăcea; acuma însă nu suntem deloc în această situaţie, cel puţin pe atât pe cât e vorba de dl Maiorescu, căruia, dacă nu i-am răspuns până acuma, pricina este că n-am avut unde.

De la încetarea revistei Contemporanul* din Iaşi, n-am avut o revistă unde să scriu.

E adevărat că aş fi putut să răspund într-o gazetă; dar un articol care se împarte în zece sau cincisprezece numere ale unei gazete nu e citit nici de acei puţini cititori care ar avea bunăvoinţa să citească articolele de polemică ştiinţifică. Aşa a trecut nebăgat

* În anul 1891 (n. ed.).



în seamă un admirabil articol din Lupta, semnat G. I. şi unde e analizat în fond tot articolul dlui Maiorescu.

* * *

Înainte de a răspunde în fond, trebuie să fac rezervele mele în privinţa tonului articolului dlui Maiorescu şi felului d-sale de a polemiza.

Dl Maiorescu o ia cu mine prea de sus, de sus de tot, mă trimite la manualele de şcoală, zice că sunt inocent în materie şi chiar sfârşeşte articolul cu fraza: „Las-o mai domol unde nu te pricepi“.

Îndrăznesc a crede că acest ton polemic e foarte greşit. Şi nu e greşit în sensul că în general nu poate să fie întrebuinţat în polemică, o nu! mai mult decât oricine sunt în contra polemicii à l’eau de rose* , dar e greşit în cazul de faţă pentru că nu se potriveşte. Numai atunci ar fi potrivit acest ton polemic, când adversarul e în adevăr ignorant, nepriceput etc. Atunci e foarte natural să-l trimiţi la manualele de şcoală. Dar crede oare dl Maiorescu că în toată ţara românească va găsi cinci cititori aşa de naivi, încât să creadă cu tot dinadinsul că sunt aşa de ignorant şi nepriceput cum vrea să arate d-sa...? Şi nu vede oare dl Maiorescu că tonul prea de sus şi poza prea marţială poate fi luată drept o dovadă de lipsă de argumente? ceea ce desigur nu poate fi în interesul d-sale.

Dar mai e şi altceva.

În ţara noastră sunt unul din cei dintâi care au zdruncinat toate teoriile metafizicii estetice şi aplicarea lor la critica literară. E o întâmplare! S-a făcut în lipsa unuia mai destoinic! Fie. Dar aşa este. Un om inteligent, citind articolul dlui Maiorescu, va trebui desigur să-şi facă următoarea reflecţie: dacă Gherea e un om atât

* Cu apă de trandafir, adică polemică „cu mănuşi“ (n. ed.).



de ignorant şi nepriceput, cât de şubrede trebuie să fie teoriile estetice ale dlui Maiorescu, de vreme ce chiar Gherea a putut să le zdruncine!

Cum vedem dar, tonul polemicii e greşit chiar din punctul de vedere al intereselor dlui Maiorescu. Şi care e dovada pe care ne-o dă d-sa, pentru a arăta ignoranţa mea?

Că nu cunosc provenienţa teoriilor d-sale estetice care îşi trag originea de la Platon, pe când eu, citind frazele nebuloase din

articolele dlui Maiorescu, am zis că aceste fraze ar fi mai bine lăsate nemţilor, deci am crezut că teoriile d-sale sunt de origine nemţească.
Nu-i vorbă, chiar de n-aş cunoaşte această origine, mare pagubă n-ar fi; dar dovadă că cunosc teoria platoniană, e că am expus întrucâtva această teorie în articolul Asupra criticii metafizice şi ştiinţifice, studiu care a fost scris tot în contra teoriilor estetice ale dlui Maiorescu, expuse de dl Bogdan. Acest studiu a fost tipărit alăturea cu articolul la care răspunde dl Maiorescu. După ce expun în câteva cuvinte esenţa teoriei platoniene, adaug: „Această fantezie (teoria estetico-platoniană) cu fel de fel de schimbări, cu felurite variante, trece prin toată estetica metafizică de după Platon“. Aşadar, am ştiut perfect provenienţa şi dacă am zis că expresiile nebuloase trebuie lăsate nemţilor, e pentru că dl Maiorescu n-a adus în ţară estetica direct platoniană, ci varianta ei schopenhaueriană şi kuno-vischeriană.
Deci când d-lui, pentru a ilustra ignoranţa mea în chestia esteticii platoniene, ne aduce exemplu pe un individ care nu ştia cine e Shakespeare, atunci ce poţi să faci decât să întrebuinţezi propria frază a dlui Maiorescu: „Ce poţi să faci cu asemenea lucruri? Le constaţi şi treci mai departe.“
Să trecem şi noi mai departe şi să ajungem la fondul articolului. Dar mai înainte să restabilim faptele.

Dl Maiorescu, acum vreo opt ani, a scris două articole în Convorbirile literare: unul Asupra comediilor lui Caragiale* , altul Poeţi şi critici** . Ca răspuns la aceste articole, am tipărit în Contemporanul şi retipărit în al doilea volum al criticilor mele un articol Personalitatea şi moralitatea în artă. În acest articol am discutat părerile dlui Maiorescu asupra unor chestiuni de o mare importanţă, cum e morala în artă, însemnătatea idealurilor sociale în artă etc. Între altele, am susţinut că vederile estetice ale dlui Maiorescu sunt metafizice, terminologia grea şi improprie şi am arătat mai multe contraziceri între cele două articole.
După un interval de şase ani, dnul Maiorescu îmi răspunde în n-rul festiv al Convorbirilor literare. Răspunsul d-sale însă nu atinge deloc principalele părţi ale articolului meu, ci în întregimea lui se mărgineşte a răspunde la două fraze ale mele, una în privinţa terminologiei ( emoţiunile impersonale), alta care explică relaţiunea dintre rău şi egoism, şi în sfârşit vrea să arate că în articolele d-sale n-a existat contrazicere în privinţa personalităţii şi impersonalităţii în artă.
Aşadar, întregul răspuns se referă la două expresii şi o contrazicere. Se va fi convins dl Maiorescu că în toată cealaltă parte a articolului am dreptate, ori n-a vrut să o discute? Nu ştiu – constat faptele. De aici urmează însă că, chiar de ar fi avut dreptate dl Maiorescu în privinţa câtorva expresii şi unei contraziceri, totuşi articolul meu în mare parte ar rămânea neatins.
Aşa, spre pildă, să luăm chestia contrazicerilor.
În articolul meu, la care răspunde dl Maiorescu, după ce constat contrazicerea fundamentală dintre două articole, urmez aşa: „Mai sunt şi alte contraziceri în amândouă articolele. În articolul întâi ni se spune csă un artist care nu-i cuprins de inspiraţie impersonală nu e artist, ci pseudoartist; în al doilea ni se zice că

* 1885 (n.ed.)
** 1886. Ambele articole reproduse de T. Maiorescu în Critice, vol.III (n. ed.).

simţirile ce primeşte un adevărat poet sunt „aşa de personale încât... chiar acumulându-se şi revărsându-se în forma estetică,

însăşi această manifestare reproduce caracterul personal, fără de care nu poate exista un adevărat poet“. În articolul întâi ni se spune că poeziile cu intenţii politice actuale sunt o simulare a artei, dar nu artă. În al doilea vedem că slăveşte pe Victor Hugo, „incarnarea geniului francez“, pentru că între altele a cântat dezrobirea de sub jugul politic! În articolul întâi ni se zice că odele la zile solemne sunt o simulare a artei, în al doilea se slăvesc Ostaşii noştri, scris tocmai pentru ziua solemnă a biruinţelor noastre împotriva turcilor. În articolul întâi ni se zice, în sfârşit, că interesele lumii zilnice n-au ce căuta în artă, că poetul trebuie să ne transporte în lumea curată a ficţiunilor şi că chiar patriotismul n-are ce căuta în artă ca patriotism ad-hoc, în al doilea ne laudă pe Alecsandri, zicând între altele: „şovinismul gintei latine şi ura contra evreilor el le reprezintă“. (Studii critice, vol. II, p. 72).

Deci, chiar dacă dl Maiorescu ar fi justificat contrazicerea în privinţa personalităţii şi impersonalităţii, ar rămânea totuşi mai multe contraziceri clare pe care nu poţi să le înlături prin nici o teorie nebuloasă.

Dar să vedem acuma dacă dl Maiorescu are dreptate cel puţin în partea aceea la care a răspuns şi care desigur i-a părut d-sale partea cea mai slabă a articolului meu.

Dl Maiorescu citează următorul pasaj din articolul meu: „Aceste expresii grele, metafizice, mai sunt şi neexacte. Să luăm, vorba «emoţiune impersonală». Emoţiunile sunt în general cât se poate de personale, fiindcă sunt urmarea unei aţâţări nervoase care se petrece într-un organism individual, într-o persoană.“

La acest pasaj din articolul meu, dl Maiorescu face următoarea întâmpinare critică:

„Ce curioasă observare face aici dl Gherea! De ce adică ar fi neexactă expresia: „emoţiune impersonală“? Fiindcă toate emoţiunile se petrec într-o persoană şi prin urmare nu pot fi decât



personale? Dar după acest soi de vorbă, tot ce gândeşte un om, tot cuvântul ce-l rosteşte ar trebui numaidecât să fie numit personal, fiindcă se petrece „în organismul lui individual“. Şi prin urmare nu s-ar mai putea zice în bună şi lămurită limbă românească d. e. opinia ce o arată domnul X nu este personală a lui, ci a luat-o orbeşte din cutare carte sau de la cutare om? Căci ar avea cineva dreptul să întâmpine: nu este exact, fiindcă orice exprimare a unei opinii se petrece cu necesitate în organismul individual al celui ce o exprimă şi prin urmare este personală a lui?!.“ (p. 888.)

Nu ştiu dacă observarea mea e curioasă, dar desigur e curios cum dl Maiorescu face confuzie între două fenomene psihice deosebite: idei şi emoţiuni. Cum! Fiindcă în bună şi lămurită limbă românească se poate zice că dl X a împrumutat cutare idee ori cutare opinie de la dl Y, s-ar putea zice că dl X a împrumutat bucuria, spaima, frica de la dl Y? Tocmai buna şi lămurita limbă românească a ştiut, cum vedem, să facă deosebire între feluritele fenomene psihice, cum sunt ideile şi emoţiunile, deosebire pe care n-o face dl Maiorescu. Ideile, noţiunile, adevărurile fiind mai generale, afectând mai puţin viaţa vegetativă a individului, a persoanei, despre ele în adevăr s-ar putea zice că sunt impersonale. „Omul e muritor, de două ori două fac patru“ sunt adevăruri deopotrivă pentru toţi oamenii normal organizaţi. Emoţiunile însă, frica, bucuria, spaima, iubirea, deşi sunt simţăminte analoage la toţi oamenii, dar fiecare le simte aşa de deosebit ca grad şi ca fel, încât lor li se cuvine de bună seamă termenul de personale.

Ilustrul învăţat englez Henry Maudsley zice:

„Emoţiunile influenţează mai puternic organismul decât ideile,

fiindcă ele înfăţişează o mişcare internă mai violentă şi fiindcă toate funcţiunile vegetative sunt mai adânc implicate în originea lor, în firea şi manifestarea lor* şi mai departe: „Căci aceea ce

* Physiologie de l'ésprit (Fiziologia spiritului; n. ed., p. 326.)



revelează natura esenţială a individului este sentimentul sau viaţa afectivă"* . Şi pentru că emoţiunile revelează natura esenţială a individului, a persoanei; şi tocmai pentru că emoţiunile implică mai mult viaţa vegetativă a individului, a persoanei, de aceea am crezut şi credem termenul „emoţiune impersonală" un termen impropriu, o expresie neexactă.

Dar dl Maiorescu precizează încă o dată ce înseamnă cuvintele: „emoţiune impersonală": „Numai o emoţiune impersonală face pe om să se uite pe sine (subliniat în text), de aceea se şi numeşte impersonală". Dar în orice act pasional şi în multe acte fiziologice omul se uită pe sine ca persoană. Le vom numi oare pe toate impersonale? Dar atunci şi un criminal care, săvârşind crima, se gândeşte la crimă şi nu la persoana sa, va fi impersonal. Vom avea deci criminali şi crime impersonale. Şi iarăşi, când un om mănâncă bucate bune şi în actul mâncării se uită pe sine gândindu-se şi fiind preocupat numai de mâncare, acest om mănâncă impersonal. Pentru că una din două: ori starea fiziologică a foamei, a setei, actul mâncării implică prea mult viaţa fiziologică şi viaţa vegetativă a individului, pentru ca să putem vorbi de impersonal – şi atunci, cum am văzut, nu s-ar putea întrebuinţa acest termen nici la emoţiune, care de asemenea implică prea mult viaţa vegetativă individuală; ori, cu toate că emoţiunile implică aşa de mult viaţa vegetativă individuală, se poate întrebuinţa expresiunea „emoţiune impersonală". Şi atunci, făcând încă un pas, vom zice: foame impersonală, mâncare impersonală.

Iată câteva argumente pentru care am crezut şi cred improprie şi neexactă expresiunea: „emoţiune impersonală", deşi această expesiune e întrebuinţată nu numai de dl Maiorescu, ci şi de unii scriitori străini, chiar nemetafizici.

„Ce mai ceartă de cuvinte!" va zice dl Maiorescu. Aşa e! Dar oare eu ridic această ceartă prin faptul că în trei rânduri am atras

* Ibid., p. 327.



atenţia că termenul este impropriu sau dl Maiorescu, care din zece pagini consacră două acestei discuţii şi chiar sfârşeşte cu cuvintele: „Am insistat asupra acestei prime obiecţiuni a dlui Gherea, fiindcă este din capul locului hotărâtoare".

După „emoţiunea impersonală" vine rândul altei fraze din care dl Maiorescu trage concluzia că nu ştiu să discut logiceşte. Aşa o fi? Să vedem.

„Nu e adevărată – am zis eu în articolul meu – nici fraza că egoismul e rădăcina oricărui rău." Ca să dovedesc că fraza e neexactă, am arătat că pe de o parte egoismul poate să fie şi rădăcina binelui şi, pe de altă parte, că sunt rele care provin din altruism.

Dl Maiorescu izolează mai întâi de restul articolului fraza citată, pe urmă citează partea întâi şi lasă la o parte partea a doua, unde vorbesc de răul ce provine din altruism, şi după aceea urmează aşa:

„Dar ce are a face această obiecţiune (chiar dacă ar fi exactă, ceea ce nu credem) cu fraza în chestie? Este aşa de puţin deprins dl Gherea cu operaţiile argumentării, încât nu-şi poate da îndată seama de raportul extensiunii sau sferei de aplicaţie a noţiunilor?

Eu zic: egoismul e rădăcina oricărui rău. Generalitatea este aci în cuvintele „oricare rău“ şi propoziţia redusă la paradigmele obişnuite în manualele de şcoală (toţi S sunt P) glăsuieşte: tot răul este din egoism. Aceasta înseamnează că întreaga sferă a noţiunii rău este legată de sfera egoism, dar nu înseamnează că şi întreaga sferă a noţiunii egoism este legată de rău, ci din contra numai o parte (subliniat de noi). Când zic: „toţi leii sunt animale“ aceasta nu înseamnează că şi toate animalele sunt lei, ci numai că unele animale sunt lei; celelalte pot fi oricum vor voi: vulpi, papagali sau alte animale mai puţin citabile. (Vezi Maiorescu, Logica, p. 47.)

A înţeles dl Gherea această mică explicare elementară? Dacă-i este prea abstractă, să-i mai dăm un exemplu concret dintr-o



ştiinţă materială. Cineva afirmă: microorganismele sunt cauza oricărei boli infecţioase. Vine altul şi vrea să-l combată zicând: nu e adevărat, căci microorganismele sunt şi cauza multor fenomene folositoare, d.e. a fermentaţiunii.“ (p. 891).

Astfel, izolând fraza citată mai sus, făcând pe cititorii d-sale să creadă că obiecţiunile mele în privinţa egoismului le-am făcut numai pe baza construcţiei logice a unei singure fraze şi nu după înţelesul întregului articol şi chiar al întregii teorii; schimbând în sfârşit fraza: „egoismul e rădăcina oricărui rău“ prin fraza: „tot răul este din egoism“, dl Maiorescu crede că mi-a găsit o greşeală care, după expresiunea d-sale, trebuie să se prefacă într-un adevărat instrument de pedeapsă în contra mea. Să vedem:

Mai întâi trebuie să constatăm că schimbând fraza: „egoismul e rădăcina oricărui rău“ în fraza: „tot răul este din egoism“ pentru preciziunea înţelesului, dl Maiorescu precizează totdeodată o greşeală elementară şi bătătoare la ochi. În adevăr, dacă sfera noţiunii rău, dacă tot răul până la cea din urmă picătură provine din egoism, atunci şi bolile: frigurile, holera, ciuma, care sunt, slavă Domnului, rele destul de mari, provin asemenea din egoism şi nu din microbi patogeni, după cum ştiam până acum.

Dar să vedem dacă, în marginile argumentării logice, am făcut greşeala ce mi se impută de dl Maiorescu cu atâta lux de dovezi. Voi arăta imediat că şi aici nu eu am greşit.

Să luăm fraza aşa cum e modificată de dl Maiorescu: „tot răul este din egoism“. Aici avem o propoziţie ori o judecată care în logică se cheamă universal-afirmativă şi care, redusă la formula logică, glăsuieşte: toţi S sunt P, adică tot subiectul sau toate subiectele sunt predicate, ceea ce nu vrea să zică că tot P e S, adică tot predicatul e subiect. Cu alte cuvinte, în formula logică toţi S sunt P întreaga sferă a noţiunii lui S (subiect) e legată de sfera lui P, dar nu şi întreaga sferă a lui P e legată de sfera lui S, ci cum zice dl Maiorescu: „din contra, numai o parte“. Aşa, luând



chiar pilda dată de dl Maiorescu: toţi leii sunt animale, nu înseamnează că şi toate animalele sunt lei. Sfera noţiunii animal (P) e mai mare decât sfera noţiunii leu (S), deci nu poate fi întreagă legată de noţiunea S.

ind mai mare decât sfera lui S, ea nu poate să se cuprindă întreagă în sfera lui S, după cum un număr mai mare nu poate să se cuprindă într-unul mai mic. Deci când eu leg întreaga sferă P (egoismul) de întreaga sferă S (tot răul), fac o greşeală de logică, greşeală care arată că nu sunt deprins cu „operaţiile argumentării“.

Cu alte cuvinte, în formula logică: toţi S sunt P, sfera lui P fi-

Aceasta e teza dlui Maiorescu.

Acum toată discuţiunea stă aci: e adevărat că întotdeauna în judecăţile universal-afirmative reduse la „toţi S sunt P“ întreaga

sferă a lui P nu poate să fie legată de sfera S, ori sunt cazuri
când întreaga sferă P poate să fie legată de sfera S? Dacă e
adevărat cazul întâi, atunci în adevăr am făcut o greşeală de
operaţie de argumentare, dar dacă e adevărat cazul al doilea, nu
e greşeală.
Ca să arătăm că e adevărat al doilea caz, să luăm ca pildă o
frază, o propoziţie, o judecată universal-afirmativă, asemănătoare
cu fraza dlui Maiorescu: „tot răul se naşte din egoism“. Această
propoziţie e: „tot omul se naşte din femeie“. Să supunem această
propoziţie analizei logice, întocmai cum a făcut dl Maiorescu.
Toţi oamenii se nasc din femei. Aceasta înseamnă că întreaga
sferă a noţiunii oameni e legată de întreaga sferă a noţiunii
naştere prin femei, dar nu înseamnează că şi întreaga sferă a
noţiunii „naştere prin femei“ e legată de sfera noţiunii „toţi oamenii“,
ci, cum ar zice dl Maiorescu, numai o parte. Deci faptul
că toţi oamenii se nasc din femei nu vrea să zică şi că toate femeile
nasc numai oameni, după cum faptul că tot răul se naşte
din egoism, nu înseamnează că tot egoismul naşte numai rău; deci
femeile afară de oameni pot să nască, spre pildă, şi „vulpi, papagali,
sau alte animale mai puţin citabile“.

La aceeaşi concluzie ajungem şi altmintrelea. În propoziţia
noastră „tot omul se naşte din femeie“, „tot omul“ e subiectul S,
„se naşte din femeie“ e predicatul P. Predicatul P însă, fiind mai
mare decât subiectul S, cuprinde pe S (adică toţi oamenii), dar
şi mai mult decât S; deci, încă o dată, femeile trebuie să mai
nască şi alte vieţuitoare afară de oameni. Nu-i vorbă, ele până
acum s-au refuzat la astfel de operaţie, dar poate va fi altfel de
acuma înainte, spre a se conforma logicii.
Se înţelege că nu putem ieşi din această încurcătură şi nu
putem să ne punem în acord cu experienţa vieţii, decât admiţând
că toată sfera lui P e legată de sfera lui S, că adică toţi oamenii
se nasc din femei, dar şi că toate femeile nu nasc decât oameni.
Astfel deci, viaţa reală, experienţa vieţii, suverană asupra tuturor
ştiinţelor şi deci şi asupra logicii, comandă această concluziune:
că sunt judecăţi universal-afirmative în care raportul de
extensiune al noţiunilor S şi P e astfel încât sfera lui P e întreagă
legată de sfera lui S.
Aci am putea să ne oprim şi să încheiem cu cuvintele quod
erat demonstrandum.
Dar cazul fiind interesant, vom cere voie cititorilor noştri să
mai aducem încă un exemplu.
Să luăm propoziţia următoare: „toate merele sunt din rădăcini
de meri“. Până la descoperirea altoiului, raportul între S şi P, între
mere şi rădăcini de meri, a fost ca şi în propoziţia „toţi oamenii
se nasc din femei“: întreaga sferă a lui P e legată de S, adică şi
toate merele sunt din rădăcini de meri şi toate rădăcinile de meri
produc ori hrănesc numai mere. Cu inventarea însă a altoiului,
chestia se schimbă; acum rădăcina de măr poate să hrănească şi
alte fructe, ca pere, deci extensiunea sferei lui P s-a schimbat, e
mai mare decât S. Cu schimbarea raporturilor de lucruri reale,
în aceeaşi proporţie, s-a schimbat raportul între S şi P.
De aici urmează încă o dată, că pe de o parte viaţa reală şi

experienţa vieţii hotărăsc raportul între extensiunea sferei no-
ţiunilor S şi P şi nu numai se întâmplă ca acest raport să fie în
felul cum zic eu, dar acest raport e şi variabil, şi fiind într-un fel
pentru un timp, se schimbă într-altfel pentru alt timp, e deci un
raport schimbător.
De aici iarăşi trebuie să tragem concluziunea că n-am făcut

deloc greşeală stabilind raportul ori, mai bine zis, posibilitatea raportului între S şi P, astfel încât întreaga sferă P să fie legată de sfera S.* .

* Dl Maiorescu mă trimite la manualul d-sale de logică (p. 46-47). Cu regret trebuie să spun că acest manual, în cazul de faţă, nu poate să ne fie de nici un folos, pentru că-i lipseşte tocmai aceea ce putea să ne lămurească şi anume cuantificarea predicatului. Luându-se după logica veche şi după Mill, dl Maiorescu nu se ocupă de cuantificarea predicatului, împarte propoziţiile în patru categorii în loc de opt, cum fac noii logicieni englezi, şi în general partea din manualul d-sale care vorbeşte de extensiunea sferelor subiectului şi predicatului e foarte confuză.

„În actul judecării – zice dl Maiorescu – noţiunea principală este subiectul; sfera noţiunii lui se exprimă cu oarecare exactitate, şi astfel judecata este sau universală, sau particulară. Iar cât pentru predicat, chemarea lui în judecată este de a se afirma sau nega, cât pentru subiect, rămânându-i sfera în afară de subiect cu totul nehotărâtă.“

Aici, deşi se neglijează cuantificarea predicatului, dar cel puţin se lasă posibil un caz când sferele subiectului şi predicatului sunt egale.

Mai departe d-sa zice: „Toate cuadratele sunt paralelograme, însemnează că întreaga sferă a noţiunii cuadrat face parte din sfera noţiunii paralelogram şi rămâne nehotărât, dar este cu putinţă ca noţiunea paralelogram să se mai întindă peste alte noţiuni“.

De aici iar s-ar părea subînţeles că sunt şi cazuri în care noţiunea predicatului
nu se întinde peste alte noţiuni şi sfera lui e egală cu sfera subiectului. Deducţia însă neaşteptată pe care o face d-lui din toate aceste dezvoltări e următoarea:

„Astfel judecata universal-afirmativă – arată în privinţa sferelor numai atât, că întreaga sferă a noţiunii subiectului este comună cu o parte a sferei predicatului“ (subliniat de noi).



Dar dacă am dreptate în general, rămâne acum de văzut dacă, în cazul special, în propoziţia făcută de dl Maiorescu: „egoismul e rădăcina oricărui rău“ am avut dreptate când am legat întreaga sferă a noţiunii egoismului de întreaga sferă a noţiunii răului.

Eu cred că şi în acest caz special am avut deplină dreptate să fac această legătură. Şi iată de ce:

Mai întâi însuşi cuvântul rădăcină ne-a dat dreptul să înţelegem aşa cum am înţeles fraza aceasta. Pentru că e foarte natural că orice rădăcină de măr produce mere, prin altoire poate să mai hrănească pere, deci tot un fruct, şi un fruct asemănător, dar n-am auzit ca o rădăcină de măr să producă cartofi, castraveţi ori

Această deducţie şi afirmare e pur şi simplu neexactă, fiindcă sunt propoziţii ori judecăţi universal-afirmative în care întreaga sferă a noţiunii subiectului este comună nu cu o parte a sferei predicatului, ci cu întreaga sferă a predicatului. Astfel e propoziţia noastră: toţi oamenii se nasc din femei; astfel e propoziţia: toate triunghiurile sunt trilaterale; astfel e propoziţia: toţi oamenii râd etc. Aceste propoziţii pe care le neglija logica veche, fiindcă nu se ocupa cu cuantificarea predicatului şi de care nu s-a ocupat nici dl Maiorescu, se cheamă în logica modernă: propoziţii afirmative toto-totales.

Dl Maiorescu pomeneşte, ce e drept, despre cuantificarea predicatului tocmai în apendice, într-o notă pentru p. 46-47, pe care am văzut-o aici. „Acest paragraf – zice d-sa (adică p. 46-47) – explică îndestul ceea ce numeşte logicul englez Hamilton cuantificarea predicatului, a cărei importanţă însă o exagerează.“

Că pagina 46-47 din manual nu explică, ci face confuzii, am văzut; cât despre exagerările lui Hamilton, iată ce zice Liard în cartea sa Les logiciens anglais:

„Cuantificarea predicatului este principiul esenţial al unei analitici; numai

ea ne permite să dăm o analiză desăvârşită a ştiinţei logice. Din cauză că n-au cunoscut-o sau au trecut peste ea, cei vechi nu au dezvoltat logica decât dintr-o parte şi au îngreuiata-o cu reguli numeroase, nefolositoare şi discordante“ (p. 40).
De altmintrelea, în privinţa opiniunii despre exagerările lui Hamilton, dl Maiorescu se bazează pe Mill.

lumânări de spermanţetă. Când dl Maiorescu ne spune că egoismul e rădăcina care produce răul, întregul rău până la cea din urmă picătură, e natural ca în mintea noastră să se formeze ideea că aceeaşi rădăcină nu poate produce un fruct neasemănător ori, şi mai mult, contrariu. De altă parte, tot înţelesul şi toate dez– voltările din articolul d-sale dau acelaşi înţeles egoismului. În sfârşit, dl Maiorescu e discipolul lui Schopenhauer; în definitiv d-lui expune teoriile estetice şi morale nu ale d-sale, ci ale lui Schopenhauer.
Pentru acesta din urmă însă, egoismul e mai rău decât Satana pentru creştini, pentru că el e cauza afirmaţiunii dorinţei de a trăi, care e izvorul întregului rău, întregii imoralităţi, întregului viciu, idealul fiind dispariţia traiului, nefiinţa, Nirvana. Acestea toate împreună mi-au dat, cred, dreptul să înţeleg aşa fraza după cum am înţeles-o. Iar dacă dl Maiorescu n-a vrut să fie înţeles aşa, atunci e vina d-sale, de ce nu se explică mai clar ori, mai bine zis, e vina teoriilor estetice ale d-sale care nu permit o exprimare mai clară.

* * *

Am ajuns, în sfârşit, la partea proprie a articolului dlui Maiorescu, adică la acea parte care trebuie să justifice contrazicerea (mai bine zis, una din contrazicerile) aflată de mine în privinţa personalităţii şi impersonalităţii în artă.

Pentru a explica ori pentru a înlătura această contrazicere, dsa scrie o pagină în care precizează teoria estetico-platoniană de care se ţine d-sa şi pe care o aplică în critici. Reproducem aici întreaga pagină, foarte interesantă, nu numai din punctul de vedere al contrazicerii ce ne preocupă. Analizând puţin această teorie expusă în câteva cuvinte de dl Maiorescu, se va vedea încă o dată diferenţa între vederile noastre şi ale d-sale, între estetica metafizică şi estetica modernă ştiinţifică.

Chestia fiind cam aridă, cerem scuze cititorilor noştri că le punem răbdarea la o grea încercare.
Iată această pagină:
„Apoi care din două este adevărat, întreabă broşura roşie: poetul impersonal sau cel personal?
Amândouă, răspundem noi.
Aşadar, cuvântul personal, ca şi contrariul său impersonal, are două înţelesuri?
Evident – şi amândouă înţelesurile sunt clar expuse în pasajele citate, adică clar pentru cine poate şi vrea să înţeleagă. Tot aşa are două înţelesuri cuvântul inductiv (aristotelic şi baconian), cuvântul sintetic (a priori şi a posteriori) etc.
Poetul adevărat este impersonal în perceperea lumii, întrucât în actul perceperii obiectului trebuie să se uite pe sine şi să-şi concentreze toată privirea în obiect, prin aceasta numai obiectul încetează acum de a fi individual mărginit şi devine tip, se înfăţişează sub specie aeternitatis, cum zice Spinoza, este o „idee platonică“. Shylock nu este un ovreu izolat, ci este ovreimea; Werther nu este un amorezat individual, ci este sentimentalitatea

amorului. Aceasta constituie partea mai ales etică a artistului.
Dar odată perceperea obiectivă dobândită, manifestarea ei în o anume formă reproduce caracterul personal al poetului, şi o asemenea răsfrângere în prisma lui proprie exprimă invidualitatea lui esenţială. Leiba Zibal din Făclia de Paşte a dlui Caragiale nu este nici el un ovreu izolat, ci este ovreimea, ca şi Shylock, dar ce deosebire în forma exprimării, după deosebita individualitate a scriitorilor! Impersonal sau tipic văzute amândouă figurile, personal sau individual tratate de amândoi autorii.
Nici Luceafărul lui Eminescu nu este un individ amorezat, ci însăşi sentimentalitatea amorului, ca şi Werther. Dar aceeaşi deosebire a manifestării şi din aceeaşi cauză. Aceasta constituie partea mai ales estetică a poetului.

Iacă teoria clară, de mult ştiută şi de mult comentată a ideii platonice, întrebuinţată drept fundament de estetică, şi împăcarea ei cu formele foarte diverse de manifestare în care se revelează diversele personalităţi ale poeţilor.
Se înţelege că sunt şi teorii contrare. Zola d. e. defineşte: opera de artă e un colţ al naturii văzut printr-un temperament.
Noi credem, din contra, că opera de artă e un colţ al naturii văzut cât se poate de impersonal şi exprimat printr-un temperament cât se poate de individual.
Dar această luptă între teorii adverse este altă chestie. Chestia noastră era teoria platonico-estetică, combinată cu varietatea exprimării aceluiaşi tip prin felurite forme artistice, teorie atinsă în treacăt de cele două articole ale noastre. Şi aici am arătat că contrazicerea închipuită de dl Gherea nu există în acea teorie, ci există în capul d-sale“ (p. 893–894).
Dacă, în adevăr, contrazicerea există în capul meu ori dacă e în articolele d-sale, asta o să vedem imediat.
De la început însă trebuie să ne înţelegem ori trebuie să înlăturăm două pasaje din pagina citată, ca nefiind în chestie.
Mai întâi e: ...“Contrazicerea închipuită de dl Gherea nu există în acea teorie“. O fi existând, n-o fi existând „în acea teorie“, e altă socoteală; vorba e că acea contrazicere există în adevăr în articolele d-sale.
Al doilea pasaj de înlăturat e în privinţa broşurii roşii. Această broşură n-am citit-o şi deci nu ştiu, o fi având, n-o fi având dreptate. Original e numai că dl Maiorescu începe să discute cu broşura roşie, iar rezultatul e că zisa contrazicere e în capul meu. S-ar părea că broşura roşie e într-adins introdusă pentru a întuneca chestia, nu pentru a o lămuri.
Aşadar, trecem la chestia contrazicerii; pentru aceasta însă trebuie să restabilim faptele.
În articolul asupra comediilor lui Caragiale, dl Maiorescu

susţine că un artist trebuie să fie impersonal în producerile artistice, că altfel ar fi imoral „în înţelesul artei“. „Înălţarea impersonală – zice d-sa – este însă o condiţie aşa de absolută a oricărei impresii artistice, încât tot ce o împiedică şi o abate este un duşman al artei, îndeosebi al poeziei şi al artei dramatice. De aceea poeziile cu intenţii politice actuale, odele de zile solemne, compoziţiile teatrale pentru glorificări dinastice etc. sunt simulare a artei, nu artă adevărată.“ Şi mai departe: „Aşadar, arta dramatică are să expună conflictele, fie tragice, fie comice, între simţirile şi acţiunile omeneşti, cu atâta obiectivitate curată, încât pe de o parte să ne poată emoţiona printr-o ficţiune a realităţii, iar pe de alta să ne înalţe într-o lume impersonală“.
Acum şase ani, analizând acest articol, am zis: „Poetul trebuie

să expună simţirile şi acţiunile omeneşti cu atâta obiectivitate curată, încât să ne înalţe pe noi în lumea impersonală. Cât de obiectiv, cât de impersonal mai trebuie să fie poetul!“ De altmintrelea toată partea teoretică a articolului e scrisă în acelaşi sens, adică poetul trebuie să fie obiectiv, impersonal în expunere, în manifestarea estetică.

În articolul Poeţi şi critici dl Maiorescu susţine contrariul, susţine că poetul trebuie să fie personal în manifestarea sa artistică, iar în loc de „obiectivitate curată“, d-sa cere artistului să fie „părtinitor“.

„În manifestarea artistică – zice d-sa în acest din urmă articol – se reproduce caracterul personal, fără care nu poate exista un adevărat poet“; şi iarăşi, în tot articolul d-sale susţine acelaşi lucru, că artistul în exprimare e personal şi într-un loc d-sa ajunge la concluzia că „artistul nu poate fi decât părtinitor“.

Numind articolul întâi cu litera A şi articolul al doilea cu litera B, vom avea:

Articolul A. Artistul trebuie să fie în manifestarea sa impersonal, obiectiv.



Articolul B* . Artistul trebuie să fie în manifestarea sa personal, părtinitor.

Iată o contrazicere clară ca lumina zilei şi pe care n-ar putea-o înlătura însuşi Platon dacă s-ar scula din groapă, iar dl Maiorescu vrea să o înlăture prin expunerea esteticii lui Platon.

Şi cum o înlătură? Iată cum: poetul e personal şi impersonal – impersonal în perceperea lumii şi personal în manifestarea ei. Poetul vede cât se poate de impersonal şi se exprimă cât se poate de individual.

Să presupunem că toate acestea sunt adevărate (ceea ce nu credem); ar urma oare că se înlătură contrazicerea de sus? Dar de unde? Nu numai că nu se înlătură, dar nici nu se atinge contrazicerea şi prin explicările date se creează şi alte contraziceri.

Aşa, pe acest al treilea articol, prin care d-sa voieşte să lămurească cele două articole trecute, îl vom numi cu litera C, şi atunci vom avea următoarele contraziceri noi:

Articolul A. Artistul trebuie să fie impersonal, obiectiv în manifestare.
Articolul C. Artistul trebuie să fie personal, individual în manifestare.
Articolul B. Artistul e personal în percepere (vezi N. B.).
Articolul C. Poetul adevărat e impersonal în perceperea lumii.

După cum vedem, acest nou articol cade în contrazicere cu fiecare din articolele trecute.

Dl Maiorescu mă mustră că de ce n-am băgat de seamă că între cele două articole a trecut un interval numai de trei luni, atunci aş fi fost mai prudent şi n-aş fi găsit contrazicerile. „Chiar această scurtime de interval ar fi trebuit să facă pe dl Gherea mai pru-

* În articolul B (Poeţi şi critici) dl Maiorescu susţine asemenea că artistul trebuie să fie personal în percepere. „De la aceleaşi obiecte chiar despre care noi toţi avem o simţire obişnuită, el (poetul) primeşte o simţire aşa de deosebit de puternică şi aşa de personală în gradul şi în felul ei...“ etc..



dent.“ Dar ce are a face intervalul când acum, nu în două articole scrise la interval de trei luni, ci în acelaşi articol, pe aceeaşi pagină, se găseşte o contrazicere tot aşa de flagrantă ca şi cele dinainte! În adevăr, prin faptul că d-sa retipăreşte o citaţie din scrierile sale, se întâmplă următorul lucru. La pagina 893 sus, citim: „Poetul este mai întâi de toate o individualitate. De la aceleaşi obiecte chiar, despre care noi toţi avem o simţire obişnuită, el primeşte o simţire aşa deosebit de puternică şi aşa de personală în gradul şi în felul ei, încât în el nu numai se acumulează

simţirea până a sparge limitele unei simple impresii şi a
se revărsa în forma estetică a manifestării, dar însăşi această
manifestare reproduce caracterul personal, fără de care nu poate
exista un adevărat poet.“ Aşadar, poetul în primirea simţirilor,
impresiilor, deci în actul perceperii e aşa de personal, încât şi
manifestarea e personală. Astfel, însăşi manifestarea personală e
subordonată perceperii personale, aşa de personal e poetul în
perceperea lumii. Iar după zece rânduri, pe aceeaşi pagină, dl
Maiorescu zice: „Poetul adevărat e impersonal în perceperea
lumii“.
O fi şi această contrazicere tot numai în capul meu?...
De altmintrelea nu mă mir deloc de aceste contraziceri. Se
înţelege, dl Maiorescu are un frumos talent şi e un logician distins,
dar chiar dacă ar fi logician genial ca Aristoteles ori Mill,
tot n-ar putea face nimic în zilele noastre cu această estetică
metafizică platoniană, nemţită de metafizicii nemţi. Şi cum să
nu cadă în contraziceri cu ea şi în ea, când ea însăşi e o mare
contrazicere cu cele mai elementare adevăruri ale ştiinţei moderne?
Pentru că, vă rog, citiţi micul rezumat al acestei teorii în articolul
dlui Maiorescu şi spuneţi-mi dacă găsiţi două propoziţii în
toată această pagină care să nu fie în contrazicere cu cele mai
elementare adevăruri ale ştiinţei moderne. Pentru ca să nu părem
exageraţi şi nedrepţi, să analizăm puţin acest mic rezumat din
teoriile platoniene.

* * *
Începem cu fraza întâi: „Poetul adevărat este impersonal în perceperea
lumii“. Pentru ca să vedem întru cât e adevărată această
frază, trebuie să vedem ce e actul perceperii, ce e percepţia din
punctul de vedere al psihologiei moderne. În teoria expusă şi
susţinută de dl Maiorescu, percepţia pare a fi un act psihic simplu,
în care subiectul care percepe e cu totul pasiv, el primeşte
impresia din afară, dar personalitatea lui psihică în acest act al
percepţiei nu lucrează, pare a fi absentă. Dacă ar fi aşa, atunci în
adevăr – omul ori poetul în actul perceperii ar fi impersonal, şi
numai în exprimare, în manifestarea estetică, unde se manifestă
şi lucrează întreaga persoană psihică, numai acolo artistul ar fi
personal. Dar oare aşa e? Să vedem.
„În cea mai simplă experienţă psihică – zice Maudsley (vezi
Physiologie de l’ésprit, p. 324) – este atât un element subiectiv
cât şi un element obiectiv; căci orice percepţiune este de la început
însoţită de sentiment.“ Aşadar, în actul perceperii omul nu numai
primeşte, ci şi dă, spiritul său lucrează ca şi în actul
exprimării.
„Pentru simţul comun – zice Binet (vezi La psychologie du raisonnement,
p. 10–11) – percepţiunea este un act simplu, o stare
pasivă, un fel de receptivitate. A percepe un obiect exterior, d. e.
mâna noastră, este numai a avea conştiinţă de senzaţiile pe care
le produce acel obiect asupra organelor noastre.
Cu toate astea, câteva exemple vor fi de-ajuns să arăt că, în
orice percepţiune, spiritul adaugă necontenit pe lângă impresiunile
simţurilor.
Percepţiunea este, deci, o stare mixtă, un fenomen cerebrosensorial
alcătuit dintr-o acţiune asupra simţurilor şi o reacţiune
a creierului. Ea se poate asemăna cu un reflex a cărui perioadă
centrifugă, în loc să se manifeste în afară prin mişcări, s-ar cheltui
înlăuntru deşteptând asociaţii de idei. Descărcarea urmează
o cale mintală, în loc să urmeze una motrice.“

Cum vedem iarăşi, în actul percepţiei spiritului omului lucrează

ca şi în actul exprimării, numai că descărcarea apucă altă cale, o cale mintală în locul uneia motrice. Mai explicit şi mai doveditor pentru noi e James Sully.
„Percepţiunea – zice Sully (vezi Les illusions des sens et de l'ésprit, p. 14) – nu-i un lucru aşa de simplu cum s-ar părea la prima vedere. Când priveşti într-o zi călduroasă un râu cu apă vie şi vezi delicioasa răcoreală, nu-i greu de dovedit că în realitate facem un act de sinteză mintală sau de construcţie imaginativă, că la impresiunea simţurilor pe care ne-o dă ochiul în momentul acela, adăugăm un lucru pe care experienţa din trecut l-a dat spiritului nostru. În percepţiune spiritul lucrează asupra materiei senzaţiunii şi întruneşte în actuala-i atitudine toate rezultatele dezvoltării sale anterioare."
Şi în felul acesta am putea aduce citaţii din toţi marii psihologi moderni. Aşadar, în actul percepţiei spiritul nu numai primeşte, dar şi dă; în actul de percepţie spiritul face acte de sinteză mintală, de construcţii imaginative; în actul percepţiei spiritul lucrează asupra materiei senzaţiei, în actul percepţiei se pune în lucrare întreaga experienţă psihică dobândită, toate reminiscenţele, întregul rezultat al dezvoltării anterioare. Cu aceste câteva adevăruri ştiinţifice dobândite despre percepţie, să ne întoarcem acum la teoria platonică însuşită de dl Maiorescu: „Poetul adevărat este impersonal în perceperea lumii."
Acum, după ce am precizat ştiinţificeşte termenul percepere, ştim cât de impropriu este de a vorbi de percepţie impersonală, când în actul perceperii ia parte întregul psihic, întregul spirit al individului, al persoanei.
Dar, va zice dl Maiorescu, aici e vorba de impersonal întru atâta întru cât, în actul perceperii obiectului, artistul trebuie să se uite pe sine şi să-şi concentreze toată privirea în obiect. Fie, dar atunci şi exprimarea artistică e impersonală.

Cum? Când un pictor se uită la un peisaj, atunci se uită pe sine ca persoană, iar când apoi îl reproduce pe pânză, în actul reproducerii nu se uită pe sine ca persoană? Evident că da, şi poate în actul exprimării şi mai mult decât în actul perceperii. Dar atunci amândouă actele, şi perceperea, şi exprimarea, sunt impersonale. Însă atunci ne oprim de la început şi nu putem să mergem mai departe şi să împărţim morala şi estetica între aceste două acte, nu mai putem da unuia vederea tipică neindividuală, altuia exprimarea individuală etc.; ne-am nămolit de la început. Începutul analizei e şi începutul ruinării teoriei. Dar, în sfârşit, să mergem mai departe:
„Prin aceasta (adică prin actul perceperii) numai obiectul încetează acum de a fi individual mărginit şi devine tip". Prin actul perceperii obiectul se reproduce ca atare în capul nostru, deci rămâne binişor şi nu încetează deloc de a fi individual şi mărginit.
Mai departe. „Leiba Zibal din Făclia de Paşte a dlui Caragiale nu este nici el un ovreu izolat, ci este ovreimea, ca şi Shylock, dar ce deosebire în forma exprimării după deosebita individualitate a scriitorilor! Impersonal sau tipic văzute amândouă figurile, personal sau individual tratate de amândoi autorii." Aşadar, deosebirea între două lucrări de artă depinde numai de felul deosebitei exprimări, manifestări, care e individuală, personală, dar nu şi de deosebirea în percepere, care act e impersonal. Aşa, spre pildă, Shylock şi Leiba Zibal sunt amândoi tipuri de ovrei; dar dacă sunt aşa de deosebiţi, e numai din cauză că au fost deosebit exprimaţi, după temperamentul individual al fiecărui scriitor, dar nu şi din cauză că au fost diferit văzuţi, percepuţi de fiecare scriitor.

Aceasta e după teoria însuşită de dl Maiorescu.
Nimic mai neexact. Adevărul e, şi un adevăr absolut elementar
pentru zilele noastre, că deosebirile între două lucrări de artă
depind, bineînţeles, şi de exprimarea prin temperamente deosebite,
dar şi de percepere prin deosebite temperamente, prin

organizaţii psiho-fiziologice deosebite. Ca să ne convingem de
acest adevăr, de altmintrelea banal, să luăm un exemplu. O pădure
văzută de doi scriitori artişti, dintre care unul e tip auditiv, altul
vizual. Aceşti doi artişti văd pădurea şi o descriu.
Primul, tipul cel auditiv, va descrie mai ales freamătul pădurii,
geamătul copacilor la baterea vântului, bâzâitul insectelor, ciripitul
miilor de păsări etc.
Al doilea, tipul vizual, va descrie mai ales formele şi culorile
pădurii, aspectul ei la apusul soarelui, va descrie înălţimea plopului,
micimea frunzelor lui care tremură ca sute de mii de
fluturaşi verzi.
De unde aceste deosebiri în descrierea aceleiaşi păduri? Evident
că e şi în faptul deosebirii de exprimare, dar chiar de la
început aceasta e hotărâtă prin deosebirea în percepere. Primul
artist, tipul cel auditiv, percepe pădurea mai ales prin auz, al doilea
mai ales prin văz, astfel că de la început se hotărăşte deosebirea,
prin actul perceperii.
Dacă doi pictori zugrăvesc acelaşi peisaj într-un mod diferit,
prima cauză e că-l văd într-un mod diferit. De altmintrelea, acesta
fiind un adevăr prea cunoscut, nu mai insistăm.
Să mergem mai departe.
„Aceasta (adică perceperea neindividuală, impersonală, tipică)
constituie partea mai ales etică a artistului.“ Aşadar, în actul perceperii
neindividuale, impersonale, rezidă etica, morala artistului,
iar ca să nu se supere actul manifestării personale, atunci
acestuia i se dă estetica artistului.
Dar ce înseamnează această împărţeală atît de originală?
Mai întîi, dacă am înţelege actul perceperii în sensul cum îl
înţelege teoria susţinută de dl Maiorescu, apoi tocmai atunci nici
n-ar putea fi vorbă ca acest act să dea elementele morale, etice,
ale artistului şi ale operei de artă. În adevăr, dacă artistul în actul
perceperii e impersonal, neindividual; dacă în acest act e absentă

personalitatea lui psihică, dacă putem să ne exprimăm aşa, atunci
el e iresponsabil moralmente, deci nu mai poate fi vorba deloc de
morala lui. Deci, numai în actul exprimării, în care se arată întreaga
personalitate, individualitate a artistului, numai şi numai în
acest act va rezida etica artistului.*
Înţelegând însă perceperea în sensul cum e înţeleasă de psiho-
fiziologia modernă, de bună seamă şi acest act va hotărî etica,
morala artistului şi puterea moralizatoare a operei artistice.
Dacă actul perceperii hotărăşte în parte, de la început, cum va
fi o operă artistică, atunci e evident că hotărăşte în parte cum va
fi ea din punct de vedere etic, moralizator. Dar actul exprimării,
manifestării artistice, hotărăşte şi el în mai mare grad cum va fi
opera artistică, deci cum va fi elementul ei etic, moralizator. Prin
urmare, chiar dacă ar putea să fie aici vorba de „mai ales“, atunci
actul manifestării artistice va constitui „mai ales“ etica artistu-
* Se înţelege că noi judecăm această teorie din punct de vedere elementar
ştiinţific, după cum am prevenit pe cititori. Dacă însă o judecăm din
punctul ei de vedere, din punctul de vedere al fanteziilor metafizice ale lui
Platon ori din punctul de vedere al fanteziilor bolnăvicioase ale lui
Schopenhauer,
atunci din punctul lor de vedere această estetică e destul de consecventă,

e consecvenţa în erori.
În adevăr, după Platon, în actul perceperii artistice artistul, uitându-se
pe sine ca persoană, se redeşteaptă alter ego al lui din lumea transcendentă,
acest tip perfect al căruia artistul e o copie imperfectă. Deci actul perceperii
artistice e totdeodată şi actul redeşteptării tipului transcendental perfect,
deci e natural ca în acest act să rezide moralitatea artistului. De altă parte,
după Schopenhauer, actul perceperii artistice fiind un act impersonal, în el
artistul se uită ca persoană, deci nu e accesibil egoismului care e rădăcina
dorinţei de a trăi; fără el ar fi dispărut omenirea, deci s-ar fi îndeplinit idealul
schopenhauerian – neexistenţa. Impersonalitatea, uitarea de sine din
actul perceperii e întrucâtva o presimţire, o anticameră a nefiinţei, a Nirvanei,
a marelui ideal, deci e natural de a căuta în acest act etica artistului.
Cum vedem, aceste fantezii sunt consecvente cu ele înseşi, ceea ce nu le
împiedică de a rămânea tot fantezii.

lui, după cum va constitui „mai ales“ estetica lui. În orice caz
deci, e greşit de a face această împărţeală fantezistă, dând etica
ori „mai ales“ etica pe seama actului perceperii şi estetica ori „mai
ales“ estetica pe seama actului exprimării artistice.
Să vedem ce a mai rămas din această teorie! Nimic.
Ne-a fost de ajuns să precizăm mai ştiinţificeşte termenul şi
actul perceperii, pentru ca toată această teorie să cadă. Nu-i vorbă,
e păcat, teoria e destul de frumoasă şi mai ales e foarte simetrică,
ca toate construcţiile metafizice. În adevăr, uitaţi-vă numai:
După ce crearea artistică e împărţită în două acte deosebite:
perceperea şi manifestarea – aceste acte devin nu numai fonciarmente
deosebite, ci contrarii şi devin două entităţi metafizice.
Şi mai departe vine următoarea împărţeală: celui dintâi act e
dată impersonalitatea, celui d-al doilea personalitatea artistului;
celui dintâi mai ales morala, celui d-al doilea mai ales estetica;
celui dintâi vederea tipică, neindividuală, nemărginită, celui dal
doilea tratarea individuală, mărginită etc., etc. Ce simetrie!
Păcat numai că toate aceste construcţiuni fanteziste seamănă cu
construcţiunile făcute din cărţi de joc: la cea dintâi atingere a
suflării ştiinţifice ele cad.
E adevărat că dl Maiorescu poate să zică şi zice chiar: „Dar
această luptă între teorii adverse este altă chestie“. Cum altă
chestie?
Apoi tocmai aci e miezul chestiei, miezul polemicii.
Dl Maiorescu a adus din Germania estetica platoniană, nemţită
de metafizicii nemţi. Această estetică, luată mai ales de la
Schopenhauer, d-sa a adus-o şi a acreditat-o în ţara noastră, ceea
ce de altmintrelea e foarte natural. Dl Maiorescu n-a putut aduce
altă teorie estetică, pentru că pe acea vreme estetica ştiinţifică
mai nu exista. În cât priveşte acreditarea acestei teorii şi dominarea
ei până în timpul din urmă, aceasta e iarăşi natural, având
în vedere pe de o parte lipsa unui serios control literar şi estetic
în ţara noastră, de altă parte talentul dlui Maiorescu. Dar oricât

de mult talent ar fi avut d-sa, oricât de distins logician ar fi, cu o
astfel de teorie e natural să nu poţi face alte aplicaţiuni, decât
acelea pe care le-a făcut d-sa în cele două articole tipărite în Convorbiri
literare. E de netăgăduit că dl Maiorescu a făcut un mare
serviciu literaturii române, dar aceasta se datoreşte propriului dsale
talent, gustului literar, după cum am arătat în alt articol,
dar nu teoriei, care e greşită. În contra acestei teorii metafizice
şi a aplicaţiunilor sale m-am ridicat eu când am scris articolul

meu Personalitatea şi morala în artă. Eu am pornit din punctul de vedere al esteticii ştiinţifice moderne, o ştiinţă care, deşi în formaţiune, cu totul pe la începutul ei, e însă îndestulătoare pentru a arăta până la evidenţă, cât de naivă şi antiştiinţifică e această teorie platoniană, fie în forma ei primitivă la Platon, fie şi în forma ei ulterioară la metafizicii nemţi, francezi etc.

Deci, încă o dată, aici e chestia: în lupta acestor două teorii, şi nu aiurea.

Înainte de a termina, ţin să relevez faptul că dl Maiorescu dă de exemplu pe Zola, când e vorba de a numi un reprezentant al teoriilor adverse celei metafizice, platonice.

Oare nu cu mult mai mare drept aş putea să-mi exprim aici mirarea, decât a făcut dl Maiorescu când a zis că eu nu cunosc provenienţa teoriei d-sale? Oare nu cu mult mai mare drept aş putea să întreb: cum Zola? care Zola?

Zola e un mare talent ca scriitor de romane, un critic slab şi un teoretician estetic nul, absolut nul. Cum dar a putut dl Maiorescu să-l numească tocmai pe el, când era vorba de a numi un reprezentant al esteticii moderne? Estetica ştiinţifică modernă, ca ştiinţă, e încă în formaţiune. Ca atare, ea îşi ia metoda şi-şi formează materialul din ştiinţele mai formate. În acest sens, o descoperire a lui Helmholtz în acustică ori în optică e mai importantă pentru estetica ştiinţifică decât toate speculaţiunile esteticii metafizice moderne luate împreună.

Dar cu toate că depinde de multe alte ştiinţe, este însă o ştiinţă



specială de care depinde în primul rând estetica modernă, aceasta e o ştiinţă tânără şi începătoare încă şi ea: psihologia. Opera de artă e o producţie a psihicului omenesc, psihologia e ştiinţa psihicului omenesc, legătura şi dependenţa e evidentă şi în adevăr nu e nici un psiholog însemnat care să nu fi tratat într-un mod sau într-altul chestiunile de estetică.

Estetica depinde foarte mult de altă ştiinţă în formaţiune, de sociologie, un adevăr pe care din nenorocire nu prea îl înţeleg nici oamenii de ştiinţă care se ocupă de estetică.

În sfârşit, dacă dl Maiorescu ar fi vrut să citeze vreun reprezentant al teoriilor adverse celor metafizice, care să se fi ocupat mai în special de estetica ştiinţifică, ar fi putut numai pe Fechner, Taine, Bain, James Sully, Hirth, Guyau, Grant Allen, Veron, Forbes, fie şi pe cei de mâna a doua, pe vulgarizatorii nu totdeauna fericiţi cum e Hennequin... dar Zola?!

Dl Maiorescu sfârşeşte astfel articolul d-sale: „Precum se vede, acele câteva fraze presărate în articolele noastre, scrise de altminteri în termeni mai populari, erau numai nişte semne de recunoaştere pentru o teorie estetică completă şi sistematizată; sau, dacă nu ni se ia în nume de rău o comparare militară, nişte soldaţi trimişi înainte – nu ca slaba putere a unor indivizi răzleţi, ci ca avantgarda unei întregi armate cu care stau în legătură bine disciplinată.

De unde putem scoate o altă observare de polemică literară: nu confunda avantgarda unei armate cu nişte soldaţi răzleţi, sau mai pe româneşte: las-o mai domol unde nu te pricepi!“

Dacă nu dl Maiorescu, apoi cititorii mei desigur s-au convins că în articolul meu trecut, ca şi în acesta din urmă, am băgat de seamă perfect de bine armata de care ne vorbeşte dl Maiorescu (adică teoria platoniano-schopenhaueriană), dar am băgat de seamă şi unele lucruri pe care nu le-a observat d-sa şi anume că această armată e distrusă, nu mai există.



Tocmai aici e originalitatea situaţiei dlui Maiorescu, căci d-lui

merge mândru şi marţial înainte, crezând că îl urmează o armată, şi nu vrea să se uite îndărăt pentru a vedea că nu-l urmează nimeni.

Din cauza prea multor ocupaţii, dl Maiorescu n-a băgat de seamă că esteticii metafizice platoniano-schopenhaueriene i s-a întâmplat în anii din urmă un mic accident şi anume: a murit. Nu-i vorbă, sunt şi unii nemetafizici chiar care cred că n-a murit, ci numai trage de moarte; în orice caz sănătoasă nu e, şi nu e departe vremea când ea va apuca drumul veşniciei pentru a se odihni lângă surorile ei bune, astrologia şi alchimia.



## IDEALURILE SOCIALE ŞI ARTA

Am zis în articolul meu Asupra criticii ştiinţifice şi metafizice că un scriitor în general are datoria să răspundă la observaţiile ce i se fac, dar câteodată, în cazuri excepţionale, această datorie de a răspunde se preface în datoria de a tăcea. Tocmai într-un astfel de caz sunt faţă cu dl Philippide, care în numărul festiv al Convorbirilor literare a scris în contra mea un articol, Idealuri, articol confuz, fără început şi fără sfârşit, cu o mulţime de chestii abordate însă fără şir, fără sistem, fără o idee conducătoare, sărituri de la una la alta, aluziuni personale maliţioase care merg până la injurii, şi toate astea într-un stil! Şi ceea ce e şi mai rău, cu pretenţii absolut nefundate la spirit, şi ce spirit!

E evident că la astfel de articole nu se răspunde şi n-am fi răspuns dacă n-ar fi intervenit următoarele consideraţii importante: articolul dlui Philippide e tipărit în Convorbiri literare, o revistă care a avut o influenţă însemnată asupra dezvoltării culturale a ţării noastre şi e tipărit în numărul festiv prin care revista serba douăzeci şi cinci de ani de existenţă; iar în tot articolul dl Philippide vorbeşte nu din partea persoanei d-sale, ci din partea Junimii ca grup literar. Articolul pare a fi o declaraţie de principii făcută după douăzeci şi cinci de ani de existenţă a unei reviste importante şi deci el capătă o însemnătate cu totul disproporţ ională cu valoarea lui intrinsecă.

Având deci în vedere condiţiunile excepţionale în care apare articolul, e evident că trebuie să răspundem şi să răspundem chiar pe larg.

Să răspundem! Uşor de zis! Dar cum să răspunzi la acest articol care începe cu combaterea idealurilor sociale în artă şi sfârşeşte cu o declaraţie melancolică, că d-sa, dl Philippide, s-a



deziluzionat de spiritul d-sale, iar la mijloc se vorbeşte de netrebnicia idealurilor sociale pentru artă, de literatura antică, medievală, modernă, de creştini, mormoni, quackeri, de incultura ţării noastre, de cauzele tuturor nenorocirilor noastre sociale de azi, de rolul Junimii, de ceea ce a putut şi ce n-a putut să facă ea, de cercurile utopice şi şarlataneşti în literatură, de socialism, de oamenii care nu se spală, nu se piaptănă, şi de alţii care se spală, se piaptănă, de dinamită, de ireligiune, de ceea ce a învăţat şi ce n-a putut d-sa să înveţe, şi toate acestea presărate cu o mulţime de aluzii maliţioase care merg până la injurii. Şi în felul acesta d-sa distruge socialismul, anihilează nihilismul, spulberă comunismul, preface în praf idealismul, critică constituţionalismul, blamează progresismul, reabilitează junimismul, laudă moderantismul, şi toate acestea în opt pagini — asta nu e glumă!

Decât, acuma cum să răspund eu? La ce anume să răspund?

Poziţiunea, cum vedeţi, e foarte critică chiar şi pentru un critic şi ar fi chiar imposibil de răspuns dacă n-ar exista o metodă de

analiză care se cheamă metoda de eliminare. Aplicată la polemică, ea însemnează următorul lucru: având a răspunde la un articol care e plin de digresiuni ce n-au nimic de a face cu chestia, le elimineazi una câte una şi răspunzi numai la rest, dacă mai rămâne, rest care trebuie să fie în chestie, dacă ai eliminat cu stăruinţă tot ce nu e. Dar pentru a vedea ce e în chestie şi ce nu e, trebuie să vedem de ce e vorba.

În articolul meu Morala şi personalitatea în artă* , articol la care a răspuns şi dl Maiorescu, am studiat importanţa unor înalte idealuri sociale pentru un artist şi pentru un grup de scriitori ce ar dori să creeze un curent intr-o ţară, un curent literar şi intelectual. Pentru ilustrarea ziselor mele, am citat grupul junimist, care n-a avut o înrâurire aşa de puternică asupra societăţii noastre pe cât ar fi putut să aibă, judecând după talentul membrilor grupului, şi aceasta din cauză că n-a fost condus de idealuri sociale mai măreţe, mai înalte.

* De fapt: Personalitatea şi morala în artă (n. ed.).



Dl Philippide îmi răspunde silindu-se a arăta:

1. Că un ideal social nu e deloc necesar unui artist ca atare, că n-are a face una cu alta.
2. Că Junimea a avut şi ea un ideal modest, dar sănătos, pe care l-a şi realizat în parte; mai mult însă n-a putut face Junimea, având în vedere condiţiunile ţării noastre.

Şi acum, ştiind despre ce e vorba, putem să începem operaţia eliminării.

Mai întâi cred că trebuie să eliminăm aluziile şi chiar injuriile personale ce ni se adresează. Curios lucru! Pe dl Philippide n-am onoarea să-l cunosc nici personal, nici impersonal; de existenţa d-sale până la articolul Idealuri n-am auzit; când am vorbit de talentaţii membri ai Junimii, d-lui bineînţeles nu putea să creadă că fac aluzie la d-sa. De ce deci, după ce se amestecă într-o vorbă care nu-l priveşte, mai face încă şi un şir întreg de aluzii maliţioase şi ajunge la injurii personale? De ce ?

E adevărat că un început de explicaţie am găsit într-un articol al dlui Maiorescu: Leon Negruţi şi Junimea. În acest articol dl Maiorescu enumeră pe toţi membrii Junimii, caracterizând pe fiecare cu un adjectiv special – spre pildă: „franţuzitul Korné“ „închisul estetic Burghelea“, „hazliul Paicu“ etc. Acolo găsesc între „blajinul Miron Pompiliu“ şi „supergingaşul Volenti“ pe izbucnitorul

Philippide Hurul!...“ Aşa da, se mai explică articolul d-sale.

Dacă e izbucnitor, n-ai ce să-i faci, doar nu era să-şi schimbe dlui firea de hatârul meu. Decât, chiar în cazul acesta, n-au ce căuta injuriile şi aluziile maliţioase. Aluziile şi personalităţile, în general, nu sunt recomandabile în polemică şi sunt scuzabile numai într-un singur caz, atunci când sunt spirituale; dar din nenorocire aluziile dlui Philippide n-au deloc acest avantaj.

După ce chiar de la începutul articolului ţine a declara că eu sunt socialist (ceea ce sunt în adevăr, cu voia dlui Philippide), apoi urmează astfel: „Ori, n-avem idealuri pentru că ne spălăm, suntem politicoşi, ne tundem părul şi barba, nu citim şi nu mâncăm umblând pe stradă şi nu stăm la vreo tejghea cu cartea



în mână pentru ca cine va trece şi ne va vedea să zică: bre, da’ce învăţat!... N-avem idealuri pentru că n-am vrut să imităm cu orice preţ, ca momiţa, şi n-am crezut că am ferici ţara românească dacă am împodobi-o cu toate darurile ţărilor Apusului deodată, dacă i-am da datoriile lor, bolile lor, socialiştii lor? Pentru că, din

această dorinţă de a imita cu orice preţ, n-am împins răul desfrâ
ului şi al formei goale până la culme, n-am îndemnat pe copii

să lase şcoala şi să sară în capul părinţilor, nu le-am dat în mână,
în loc de regula de trei, cărţi unde să înveţe cum să arunce bombele
de dinamită, să fie leneşi şi obraznici, împodobindu-se cu
nume false, unde să înveţe că D-zeu a făcut lumea rău şi că noi,
oamenii, o putem cârpi mai bine?“ Mai departe vorbeşte dl Philippide
de acei care au idealul „în vreo himeră de egalitate şi
pace“, „în răsturnare, foc şi omor cu orice preţ“. Şi mai vorbeşte
dl Philippide de acele cercuri utopiste cărora le pare lesne de ajuns
orice ţintă, „căci cine este mai curajos decât ignorantul?“ adaugă
d-sa cu politeţe. Declară apoi că nu scrie cărţi pentru a nu specula
credulitatea oamenilor. Mai departe... dar în sfârşit în tonul
acesta e scris mai tot articolul.
Acum au înţeles cititorii noştri cine sunt aceşti nespălaţi, care
mănâncă pe stradă, cine stă la tejghea cu cartea-n mână ca să
arate că e grozav, cine imitează ca momiţa, cine sunt ignoranţii,
cine se gândeşte la foc şi omor cu orice preţ... Toate aceste
graţiozităţi spirituale sunt adresate mie sau prietenilor mei.
Nu degeaba e izbucnitor d-lui şi nu degeaba se recomandă singur
de la începutul articolului că e politicos – dacă chiar combate
pe adversarii săi, apoi îi combate subţire.
E de prisos, sper, să insist că această parte a articolului trebuie
s-o eliminăm: 1) pentru că n-are absolut nimic comun cu chestia
şi 2) pentru că n-are absolut nimic comun cu spiritul.
Şi acum, fie zis în treacăt, sper că şi cititorii mei, şi dl Philippide
vor înţelege de ce nici noi în articolul de faţă nu vom pune
mănuşi discutând cu d-sa.

Am făcut prima eliminare. Dar eliminând aluziile şi injuriile
ce ni se adresează nouă, trebuie să eliminăm şi laudele ce-şi
adresează dl Philippide d-sale şi prietenilor d-sale. Se înţelege, e
foarte merituos din partea d-sale că învaţă pe copii cu frica lui
Dumnezeu şi a părinţilor, să şadă bine la masă, să nu se joace cu
dinamita ca nu cumva, ferească Dumnezeu, să se întâmple vreo
nenorocire. Şi iarăşi când d-sa ne spune, şi noi n-avem nici un
drept să nu-l credem, că se spală, se piaptănă, se tunde, nu scrie
cărţi, nu umblă mâncând pe stradă, apoi toate acestea pentru o
ţară mică ca a noastră sunt destul de frumoase. Decât... toate acestea,
drept vorbind, îl privesc pe d-sa, sunt de domeniul privat,
şi poate să se găsească vreun cititor din cei nespălaţi care să zică:
dar ce ne pasă nouă dacă dl Philippide se spală ori ba, şi ce are a
face rolul pe care l-a jucat Junimea în ţara noastră cu chestia
cum se tunde dl Philippide? Sunt două chestii deosebite, fiecare
cu importanţa ei particulară, şi care deci trebuiesc tratate în două
articole deosebite. Prin urmare, eliminăm şi această parte a articolului.
Şi eliminând laudele ce-şi aduce dl Philippide, trebuie să fim
drepţi şi să eliminăm şi hulirile ce-şi aduce d-sa. Căci dl Philippide
e un om franc şi spune drept şi calităţile şi neajunsurile ce
are. Calităţile le-am văzut, să vedem acum neajunsurile. „Eu, zice
dl Philippide, am învăţat la Bârlad şapte ani italieneşte şi după
şapte ani nu ştiam să declin italieneşte cumsecade.“ Şi chiar
sfârşeşte cu următoarea mărturisire melancolică: „...păcat că pe
calea hotărâtă de dânsa (de Junimea), pe calea adică a muncii
serioase, n-am putut noi ceilalţi mai tineri să ducem toţi lucrul
mai departe. Dorinţa nu mi-a lipsit mie unuia, dar, oricât de adânc
cercetez în conştiinţa mea, nu văd aiurea cauza sterilităţii spiritului
meu, decât în lupta grozavă pentru a înfrânge defectele
creşterii mele, în ruşinea care mă împiedică de a specula credulitatea

altora mai proşti decât mine, împroşcându-i cu articole şi
cu cărticele şi poate – mă doare inima să o mărturisesc, pentru
că şi eu am avut iluzii multe, – în slăbiciunea acestui spirit însuşi“.

Se înţelege, e trist şi melancolic când trebuie să susţii o luptă
aşa de „grozavă pentru a înfrânge defectele creşterii“ şi iarăşi e
foarte trist când trebuie să pierzi multe iluzii ce ai avut în privinţa
spiritului tău, şi noi nu putem decât să-i dorim dlui Philippide să
iasă învingător, de se poate, din lupta „grozavă“ ce a întreprins.
Iar în privinţa iluziilor, iarăşi nu putem decât să-i dorim ca cel

puţin pentru viitor să nu mai aibă astfel de iluzii nefundate, nici
multe, nici puţine, pentru a nu suferi deziluzii, care totdeauna
lasă o urmă amară într-un suflet nobil. Dar, dreptatea înainte de
sentimente, şi dreptatea ne obligă să recunoaştem că şi aceste
mărturisiri sunt de domeniul privat, şi ca atare trebuie să fie eliminate.
Dar, va zice dl Philippide, oare poeţii nu vorbesc şi ei de
atâta amar de vreme tot de afacerile lor private şi intime? Aşa e,
decât poeţii le spun în versuri. Dacă şi dl Philippide ar fi făcut un
poem în care ar fi scris că în şapte ori în şaptesprezece ani n-a
putut să înveţe declinările italieneşti, atunci ar mai merge, dar
în proză nu.
Dar, va riposta iarăşi dl Philippide, dacă am vorbit de cei şapte
ani ce am întrebuinţat pentru învăţarea declinărilor şi de defectele
creşterii, apoi aceasta a fost pentru a arăta ce proaste şcoale
avem şi ce proastă creştere ni se dă, şi deci astfel am vrut să
dovedesc că într-o aşa ţară Junimea n-a putut să facă mai mult
decât a făcut. Dar, vom riposta şi noi la rândul nostru, exemplele
nu sunt deloc doveditoare, pentru că pot să se găsească cititori,
mai ales dintre cei care cred că „D-zeu a făcut lumea rău şi că
noi, oamenii, o putem cârpi mai bine“, care să zică: „Nu-i vorbă,
proaste şcoale avem, proastă educaţie şi creştere ni se dă, dar când
cineva în şapte ani nu poate învăţa declinările italieneşti, apoi n-o
fi toate de la creştere, o fi ceva şi de la naştere!“ Aşadar, e evident
că trebuie să eliminăm şi această parte ca nefiind în chestie,
rămânând ca d-lui să scrie un articol deosebit despre slă-
biciunea spiritului d-sale.
Mai departe, trebuie să eliminăm din discuţie toată partea articolului
care priveşte socialismul. Şi aceasta iată pentru ce. Pentru

dl Philippide, socialismul e o himeră de egalitate, un fel de
„amestecătură viitoare“, iar socialiştii sunt un fel de sectă religioasă
ca mormonii, care umblă nespălaţi, învaţă pe copii să sară
în capul părinţilor, umblă cu bombe şi nu se gândesc decât la
răsturnare, foc, omor. După cum se vede, dl Philippide are despre
socialismul modern o idee aşa de clară, parcă l-a învăţat
şapte ani în liceul de la Bârlad. Evident dar că trebuie să eliminăm
şi socialismul din discuţie. Dar eliminându-l, ne vom permite să
dăm cititorilor următoarea problemă spre dezlegare, o problemă
în felul celor din regula de trei – iat-o: „Dacă marelui savant
german Schäfle i-au trebuit, după propria sa mărturisire, zece
ani pentru a pătrunde socialismul, dlui Philippide, aşa dotat de
Dumnezeu cum este, câte secole i-ar trebui pentru ca să-şi facă o
idee de socialism?“
Mai departe, trebuie să eliminăm acea parte a articolului care
tratează chestii economico-sociale – pentru că şi pe acestea le
abordează dl Philippide cu o rară competenţă. Aşa, spre pildă,
dacă ţăranii noştri sunt ruinaţi, dacă boierii au pierdut moşiile,
dacă comercianţii au pierdut dughenele... ştiţi care e cauza?
Cauza e că la mijlocul veacului acestuia pe români i-a apucat

„tendinţa fără frâu... de a zbura cu orice preţ până la culmile culturii Occidentului“. Ce e adevărat şi ce e fals în această frază, ar fi interesant de discutat; dar această discuţie nu intră în cadrul acestui articol.

* * *

După aceste eliminări, ajungem în sfârşit la aceea ce e în chestie. Aceasta se împarte în două părţi: prima e în privinţa idealurilor sociale în artă şi a doua în privinţa junimismului. Să ne ocupăm mai întâi de partea a doua – junimismul.

În privinţa Junimii, dl Philippide în scurt ne spune că Junimea s-a opus formelor goale şi barbare ce s-au manifestat în literatură, s-a opus formelor şi formulelor umflate, goale de înţeles, s-a opus superficialităţii în toate şi a creat un curent mai sănătos în



literatură şi limbă, a produs câteva opere de valoare, iar dacă n-a putut să facă mai mult, cauza e că ţara noastră a fost şi este incultă, are tot şcoli ca în Bârlad etc. Aici trebuie să declarăm că suntem cu totul de acord cu partea articolului unde dl Philippide vorbeşte despre aceea ce a făcut Junimea. Junimea s-a răsculat contra latinizării absurde a limbii, contra neologismelor, contra formelor goale, barbare, greşite, a creat o ortografie mai omenească, a dat câteva opere de valoare...

Foarte adevărat, şi-mi pare bine că de astă unică dată pot să fiu perfect de acord cu dl Philippide. Pot să-l asigur că înţeleg şi preţuiesc cel puţin tot atâta cât şi d-sa utilitatea şi meritul acestei lupte junimiste; decât, de la această influenţă literară binefăcătoare, până la aceea influenţă socială de care vorbesc eu, mai e un pas, şi ce pas! Dar, zice dl Philippide, Junimea n-a putut să facă mai mult pentru că ţara noastră e incultă, săracă etc. şi în două pagini d-sa înşiră dovezi şi ilustrează incultura noastră. În loc de acest lux de dovezi de care nimenea n-are nevoie, dl Philippide ar fi făcut mult mai bine dacă-mi răspundea la aserţiunea mea din chiar articolul pe care-l combate, că într-o ţară incultă ca a noastră e mai uşor de a avea o influenţă hotărâtoare. Şi dacă e aşa, atunci toate argumentele şi ilustraţiunile d-sale în incultura noastră servesc teza mea, nu pe a d-sale. Cum nu pricepe dl Philippide că dacă Junimea a putut să aibă o influenţă literară şi ştiinţifică în ţara noastră, apoi e tocmai din cauză că ţara e incultă, e la începutul culturii ei? Cum nu pricepe dl Philippide că în Franţa ori Englitera, cea mai mare parte a junimiştilor nu numai că n-ar fi putut să aibă o influenţă mare asupra mişcării intelectuale, dar nici n-ar fi putut să apară măcar pe arena publicităţii?

E dar evident aceea ce am zis în articolul meu la care răspunde d-sa, că într-o ţară cultă cum e Franţa, în ţara lui Victor Hugo, Musset, Molière, e mult mai greu de a hotărî o mişcare intelectuală, de a crea o şcoală, de a influenţa în bine o întreagă evoluţie socială decât într-o ţară semicultă cum e a noastră. Acolo, în



Franţa, ar trebui pentru aceasta un cerc de genii, la noi ar fi fost de ajuns talentele de care dispunea Junimea. Şi cu toate acestea influenţa lor socială a fost mică.

Dar, va obiecta d-sa, ce e acea influenţă, ce sunt acele idealuri sociale ale unui curent literar şi intelectual? Desigur, e greu de răspuns în câteva cuvinte, totuşi vom încerca. Şi fiindcă în principiu şi teoreticeşte nu ne vom înţelege cu dl Philippide, de aceea-i vom da câteva exemple concrete.

S-a vorbit mult de curentul literar al lui Lessing, şi chiar s-a comparat acel curent cu curentul junimist, probabil fiindcă junimiştii pomeneau des despre Lessing.

E adevărat că Lessing a avut o mare influenţă asupra literaturii şi limbii germane; el a creat întrucâtva acel admirabil instrument de care s-au servit în urmă Schiller, Goethe, Heine. Lessing a fost creatorul teatrului modern german, Lessing creatorul criticii ştiinţifice în Germania; dar Lessing totdeodată a fost un mare cetăţean, un mare luptător pentru demnitatea omenească, pentru libertate, pentru dreptatea socială, pentru lumină. Întreaga lui creaţiune respiră această iubire de oameni, de adevăr, de democraţie, el a murit persecutat, sărac, dar n-a şovăit, n-a trădat marea cauză pentru care a luptat toată viaţa. Şi aceasta, între altele, face nemuritor numele lui. Sub influenţa lui s-au dezvoltat Schiller, Goethe, Herder; el şi cu dânşii formează acea perioadă strălucitoare clasică a literaturii germane, acel mare curent intelectual care a influenţat atât de mult, aşa enorm de mult, asupra înjghebării şi dezvoltării naţiunii germane ca atare. Tot acest curent a provocat curentul literar, intelectual, revoluţionar numit das junge Deutschland (Germania tânără), ai cărei membri cei mai influenţi au fost Heine, Borne, Gutzkow, Laube, Mundt, Rahel, Freiligrath...etc. Aceste două curente literare şi intelectuale rezumează nu numai viaţa artistică şi intelectuală, dar încâtva şi viaţa socială a Germaniei pentru aproape un secol şi mai bine. Aceste curente literare şi intelectuale au făcut, spre pildă, pentru



unitatea* Germaniei mai mult decât toţi regii şi Bismarkii împreună. Se înţelege, nici unitatea, nici dezvoltarea Germaniei nu s-a făcut aşa cum au visat ei, marii şi nobilii poeţi şi scriitori, dar toţi cei care şi acum se luptă în Germania pentru bine, pentru dreptate, pentru îndreptarea relelor sociale, pentru un viitor mai frumos, toţi, într-un fel ori într-altul, direct ori indirect, îşi trag originea şi sunt influenţaţi de aceste două mari curente literare şi intelectuale.

S-ar putea răspunde că Germania e o ţară civilizată, cultă, nu ca noi. Să luăm deci o ţară mai asemănătoare cu noi după cultură: Rusia.

Pe la 1840 se formează în Rusia un cerc literar şi ştiinţific sub conducerea marelui critic rus Belinski, publicistului şi nuvelistului Herzen, istoricului Granovski etc. Acest cerc provoacă în Rusia un puternic curent literar şi ştiinţific, din el ies scriitori ca Gogol, Turgheniev, Dostoievski şi alţii. Dar acest cerc literar nu se închide în formula „artă pentru artă“, o formulă, cum vom vedea mai jos, cu totul absurdă. Deşteptând Rusia la viaţă literară şi artistică, acest grup de literaţi o deşteaptă la viaţa umanitară, cetăţenească. Sub condiţiuni nimicitoare, sub cnutul rusesc, aceşti scriitori vorbesc de idealuri omeneşti, de demnitatea omenească, de marile principii ale revoluţiei franceze. Acest curent a avut o colosală influenţă asupra marii reforme – eliberarea ţăranilor din robie. El dă naştere unui alt curent, pe la 1860, curen-

* Pentru a evita o neînţelegere regretabilă, rog pe cititorii mei să aibă în vedere, că dacă eu în de-a lungul acestui articol studiez influenţa socială a artei şi a artistului, aceasta însă nu vrea să zică deloc că neg ori nu recunosc influenţa altor factori asupra dezvoltării sociale. E evident că sunt şi alţi factori. Spre pildă, factorul material economic are şi mai mare influenţă asupra dezvoltării sociale decât factorul artistic şi chiar decât cel intelectual în general, cum am arătat în altă parte (vezi Concepţia materialistă a istoriei). Aci însă, în acest articol, am specialmente în vedere factorul artistic şi intelectual, iar dintre artişti specialmente pe poeţi şi scriitorii mari.

tul marelui economist şi critic Cernâşevski, criticului Dobroliubov,
poetului Nekrasov şi unui şir întreg de scriitori de talent. Aceste
două curente literare şi intelectuale provoacă întreaga mişcare
eliberatoare din Rusia. Tot devotamentul, abnegaţiunea, eroismul
tineretului rus, care a pus în mirare o lume întreagă, a fost inspirat
şi provocat în mare parte de aceste două curente literare
şi intelectuale. Şi acum, când despotismul a triumfat, când un
mare întuneric învăluie colosala împărăţie rusească, tot ce
gândeşte şi speră în această ţară, tot ce luptă pentru un viitor
mai bun, tot ce suferă în întunericul Siberiei a fost inspirat, a
fost educat de aceste două mari curente literare şi intelectuale.
A înţeles acum dl Philippide? Şi aş putea să-i mai dau alte exemple.
Aşa, spre pildă, marele curent literar şi intelectual ce s-a
format în ţările scandinave pe la 1865 şi al cărui suflet sunt
Brandes, Björnson, Ibsen şi alţii.
Dar Junimea! În sensul literar propriu-zis, păstrând proporţiile,
activitatea şi influenţa ei are o asemănare, bineînţeles o slabă
asemănare, cu activitatea unui Lessing sau a unui Belinski.
Junimiştii de frunte au venit din Germania, Franţa, de unde au
adus o frumoasă cultură literară, ei au fost influenţaţi, şi-au format
gustul lor literar după strălucita literatură clasică germană
a lui Lessing, Schiller, Goethe, Herder, Heine. Evident că influenţa
lor asupra literaturii noastre, lupta lor cu curentele absurde în
poezie, în limbă, nu putea fi decât binefăcătoare, progresistă,
aproape revoluţionară. Da, lupta şi influenţa literară a Junimii în
acest sens are ceva din lupta lui Lessing.
În schimb, întru cât priveşte spiritul acestui curent, spiritul social,
influenţa lui socială, nu numai că n-a fost în aceeaşi direcţie,
dar n-a fost nici indiferent, ci, ceea ce e mai rău, a fost în multe
privinţe contrariu spiritului lui Lessing şi tuturor marilor curente
literare şi intelectuale ce s-au produs în acelaşi sens. Junimea s-a
răsculat contra formelor goale, contra cuvintelor mari golite de

înţeles, pângărite în gura Caţavencilor şi Farfuridilor noştri. Junimea
s-a sculat contra speculei ce se făcea cu aceste cuvinte.
Decât, tot zeflemisind, bătându-şi joc, repudiind cuvintele mari,
au ajuns să zeflemisească, să repudieze şi adevăratul conţinut al
acestor cuvinte. Junimea cu drept cuvânt şi-a bătut joc de marile
cuvinte libertate, fraternitate, egalitate, care ajungeau un mijloc
de exploatare în gura politicienilor noştri puţin scrupuloşi; dar
dând afară aceste cuvinte, Junimea le-a dat afară cu conţinutul
lor cu tot ori, cum ar zice neamţul, a dat afară apa din copaie
împreună cu copilul.
În această privinţă, Junimea s-ar asemăna cu un muzicant care,
scârbit şi revoltat cu drept cuvânt de profanarea, de caricaturizarea
genialelor creaţiuni muzicale ale marilor maeştri de către
flaşnetarii din stradă, s-ar scârbi de înseşi capodoperele muzicale
şi s-ar întoarce la muzica de acum două sute de ani, confundâ
nd astfel execuţia păcătoasă cu valoarea intrinsecă a unor
creaţiuni nemuritoare. Cum această distrugere a conţinutului
adânc umanitar, a marilor idealuri umanitare şi sociale a influenţ
at asupra activităţii politico-sociale a Junimii, aceasta nu ne
priveşte aici, fiindcă aci scriem un articol literar, nu politicosocial;
aci deci ne interesează influenţa acestui factor asupra Junimii
literare şi intelectuale. Pentru noi e neîndoielnic că această
influenţă a fost foarte dezavantajoasă.
În adevăr, Lessing şi literatura clasică germană s-au manifestat
ca deschizători de drumuri noi (bahnbrechend), nu numai în limba
şi forma literară, dar mai ales în fondul, în conţinutul şi spiritul
literaturii lor. Ei deschideau orizonturi largi gândirii şi simpatiei

omeneşti, ei luptau în adevăr pentru libertate, frăţie şi egalitate în sensul adevărat al cuvântului, ei au fost revoluţionari nu numai în formă, ci şi în fond. Ce s-a făcut deci cu acest conţinut preţios, cu spiritul social, cu ideile largi, umanitare, ale unui Lessing? Acestea au fost date afară, după cum am văzut, împreună cu

cuvintele mari şi înlocuite cu un conţinut conservativ, câteodată reacţionar şi în orice caz contrariu celui lessinghian. Şi astfel s-a arătat un fenomen aşa de rar în istoria dezvoltării literare şi intelectuale, că un cerc literar şi intelectual, care a fost bahnbrechend, cum zic nemţii, progresist, aproape revoluţionar în lupta pentru limba şi forma literară, a fost conservativ, câteodată chiar reacţionar, pe cât e vorba de conţinutul ideal şi spiritual, de conţinutul social al acestei forme. Şi astfel, în ţara noastră, unde sunt posibile combinaţiile cele mai stranii, unde e posibilă o constituţie liberală alături de o practică şi de nişte moravuri aproape feudale, unde sunt posibile împerecheri ca liberal-conservator etc., s-a făcut posibilă şi împerecherea Lessing-Schopenhauer.
Pentru ca în câteva cuvinte, printr-un singur exemplu, să caracterizăm marea deosebire dintre curentul literar al Junimii şi curentele progresiste despre care am vorbit, rog pe cititorii mei, mai ales pe acei care cunosc istoria dezvoltărei literare moderne, să-şi închipuie pe Lessing, Schiller, Heine, pe Belinski, Herzen, Cernâşevski, pe Brandes, Björnson, Ibsen etc. semnând o petiţie în care s-ar cere înfiinţarea pedepsei cu moartea.*
Se înţelege că această formă aşa de nouă, cu spiritul şi fondul aşa de vechi, nu putea să ţie casă bună împreună, şi fondul nu putea să n-aibă o influenţă rea asupra formei, asupra dezvoltării ei. Pentru că, încă o dată, ceea ce a dat putere atât de mare literaturii clasice germane a lui Lessing, Schiller, Goethe, Herder, n-a fost numai forma splendidă nouă, ci conţinutul ideal, umanitar, spiritul înalt, ideile mari sociale ce ea conţinea. Însăşi forma a
* Dacă pomenesc aici despre acea petiţie, o fac cu mare neplăcere. Acest fapt a fost de atâtea ori exploatat cu scopuri foarte puţin curate contra junimiştilor. Dar o pomenesc fiindcă singur acest fapt zugrăveşte admirabil enorma diferenţă dintre fondul, spiritul, idealul social al curentului literaro-intelectual al Junimii şi al celorlalte curente.

putut să devie aşa de frumoasă mulţumită conţinutului pe care trebuia să-l exprime.
Lipsind acest spirit social, înlocuit cu altul nu numai neasemănător, ci în multe privinţe contrariu, evident că acest conţinut trebuia să influenţeze în rău şi forma, astfel încât chiar influenţa pur literară şi ştiinţifică a Junimii a fost mai mică decât ar fi putut fi, luând în seamă talentele de care dispunea. Ideile, principiile, idealurile conservative şi schopenhaueriene nu pot să inspire o mare mişcare literară-artistică. Aceasta trebuie să o recunoască chiar aceia care cred aceste principii salutare în alte privinţe.
Şi dovadă că principiile Junimii n-au putut să formeze o puternică legătură spirituală între membrii ei, o legătură care să-i ţină strâns legaţi într-un grup de luptă literară, e faptul că membrii ei s-au despărţit, s-au împrăştiat şi chiar cei mai de seamă s-au apucat de alte afaceri în afară de literatură şi mişcarea intelectuală a ţării. Şi iată că Junimea, cu cei mai mulţi membri încă în viaţă, a ajuns să facă parte din istoria trecută a literaturii noastre – ceea ce nu s-a întâmplat iarăşi cu nici un curent puternic literar şi intelectual ce a existat vreodată. Şi astfel, în parte s-a zădărnicit o manifestare literară şi intelectuală care ar fi putut să

dea cu totul alte roade. Şi deci, pe altă cale ajungem la aceeaşi concluzie la care am ajuns acum şapte ani în pasajul pe care-l citează dl Philippide, şi anume că înrâurirea Junimii şi roadele ce a adus ea, ca un grup literar şi intelectual, ar fi trebuit să fie mult mai mari decât au fost, având în vedere talentele de care dispunea acest grup. Şi una din cauze e că Junimii îi lipseau acele idealuri măreţe sociale şi umanitare care însufleţeau curentul literaro-intelectual al lui Lessing, das junge Deutschland, Belinski-Herzen, Brandes-Ibsen etc. Se înţelege, e uşor a reduce la absurd vorbele adversarului, zicând: „Dar ce voiţi? Ca Junimea să fi produs nişte Shakespeari şi Goethe, şi să lumineze aşa deodată ţara

românească?“ Desigur că nu. Shakespeare ori Goethe sunt nişte accidente fericite pe care-i produc popoarele culte la sute de ani unul, iar o întreagă ţară nu se luminează deodată de o sută de grupuri şi curente literare. Mai mult, eu însumi în alt articol dovedesc că epoca istorică în care s-au dezvoltat junimiştii a fost defavorabilă pentru o puternică mişcare literară şi intelectuală. Deci nu-mi fac în privinţa aceasta nici o iluzie. Decât, cred şi sunt convins că, dacă Junimea ar fi fost condusă şi pătrunsă de înaltele idealuri sociale de care am vorbit mai sus, rodnicia şi influenţa ei ar fi fost mai însemnată şi mai binefăcătoare chiar de la început, ar fi şi mai puternică acum şi influenţa ei s-ar întinde cu mai mare putere de acum înainte.

Aş putea aduce multe exemple din activitatea Junimii, pentru dovedirea ziselor mele; îmi lipseşte însă spaţiul, de aceea voi aduce numai un singur exemplu, şi acesta e însuşi articolul dlui Philippide, care arată atât de bine adevărul ziselor mele.

În adevăr, Convorbirile literare, după cum se ştie, sunt organul Junimii. După douăzeci şi cinci de ani de existenţă a acestei reviste, Junimea scoate un număr festiv şi în acest număr de serbare este şi un articol pentru apărarea idealurilor ei, scris de dl Philippide. Ei bine, în tot articolul, dl Philippide arată că nici nu pricepe măcar cuvântul idealuri, îl zeflemiseşte, râde şi petrece pe socoteala lui, parcă cine ştie ce comicărie ar fi.

„Idealuri – zice dl Philippide – plănuiesc şi eu atâtea, când n-am nici o treabă, încât mă minunez cum, după teoria dlui Gherea, nu m-am ales până acum măcar un înger“. Idealuri, de altmintrelea, după dl Philippide, are fiecare om, numai „unul şi-l pune în bani, altul în glorie... mulţi în vreo himeră de egalitate...“, şi afară de asta, ce trebuie idealuri, mai ales artistului? Iată, spre pildă, zice dl Philippide, „Goethe şi Schiller, nişte oameni ca toată lumea, din punct de vedere al idealelor (dacă nu poate ceva mai pe jos)...“ Cum nu? O fi învăţat şi ei la liceul din Bârlad! Ce trebuie idealuri artistului? urmează d-sa. Iată, Pietro Aretino a fost

un pungaş, un escros şi ce lucruri de seamă a făcut în artă.* Şi în felul acesta apără dl Philippide idealurile Junimii! Nu-i vorbă, Junimea nu poate să fie învinovăţită pentru toate câte le spune dl Philippide, dar totuşi e neîndoielnic că această absolută nepricepere a idealurilor sociale şi petrecerea pe socoteala lor e caracteristică pentru un discipol al Junimii şi e neîndoielnic că şi aceasta are o parte bună de vină, dovadă, de altmintrelea, că acest articol monumental e tipărit în numărul festiv al Convorbirilor.

* * *

Am sfârşit cu partea a doua a articolului dlui Philippide, care trata despre Junimea; acuma trecem la partea-ntâi, care a fost menită în gândul autorului să trateze despre idealuri sociale şi

artist, sau mai bine despre netrebnicia idealurilor pentru un artist ca atare.

Dl Philippide, după ce citează un pasaj din criticile mele despre idealurile Junimii, urmează aşa: „Acest scriitor confundă idealurile înalte sociale, adică în limba d-sale socialiste, cu întreaga dezvoltare intelectuală a omului, ca şi cum faptul că ar avea cine-

* Ar fi păcat să se piardă acest pasaj monumental asupra lui Aretino. Îl reproducem întreg pentru posteritate, pentru ca să se vadă cum a ştiut dl Philippide, dascăl de româneşte, să scrie şi să apere Junimea. Iată-l: „Pietro Aretino, părintele meseriei pe care francezii o numesc chantage, cu toată imoralitatea lui, a produs singurele comedii de valoare în secolul al XVI-lea, secolul de aur al literaturii italieneşti, a introdus cel dintâi, în excelentele
sale observaţii asupra scriitorilor contemporani, metafore din lumea culorilor, a vorbit cel dintâi de conturul, coloritul, relieful unei idei, unei scrieri, producând astfel limba criticii literare, de care se servesc chiar cei mai neprihăniţi autori astăzi, fără să se gândească că vorbesc limba – cum să-i zic? – noi n-avem, românii, cuvânt potrivit pentru a exprima valoarea morală a lui Pietro Aretino! Şi din acest punct de vedere a avut şi Junimea un ideal“.
Adică din care punct de vedere, d-le Philippide?



va idealuri înalte ar fi un talisman care ar face din el în mod necesar un mare artist, scriitor, dispensându-l de altă muncă şi putere. Eu cred...“ Ce crede dl Philippide vom vedea mai pe urmă, ceea ce cred eu însă e că în polemică se cere să expui vederile adversarului într-un mod corect, să nu-i atribui lucruri pe care nu le-a spus şi mai ales contrarii celor zise de el. Aceasta cred că e o cerinţă de corectitudine elementară. Dl Philippide pare a nu o recunoaşte deloc.

Aşadar, eu confund idealurile sociale cu întreaga dezvoltare intelectuală, şi, după mine, idealurile înalte ar fi un talisman, care face pe om scriitor mare fără altă muncă şi putere! Oriunde a venit vorba despre idealuri şi artist şi mai ales chiar în articolul la care răspunde dl Philippide, am insistat asupra faptului că idealurile înalte nu sunt deloc un talisman. „Pentru opera artistică moralizatoare – zic eu în acel articol – se cer deci două condiţiuni: înălţarea morală şi ideală a artistului şi puterea creatoare, geniul. Una singură dintr-însele nu ajunge. Să presupunem un om cu înalte idealuri, dar fără talent de pictură. Să zicem că presupusul pictor ar face un tablou cu subiect şi scop foarte moralizator; fireşte că în ciuda moralităţii pseudopictorului tabloul va fi prost, picioarele vor fi unul mai lung şi altul mai scurt, între părţile trupului nu va fi nici o proporţie... în sfârşit, tabloul va fi o caricatură şi numai putere de a moraliza nu va avea.“ Iată ce zic eu chiar în articolul la care răspunde dl Philippide. Cum se poate să nu fi înţeles dumnealui un pasaj atât de clar? Curios. Şi ceea ce e mai curios, e că atribuindu-mi o absurditate, o idee absolut contrarie celei pe care am susţinut-o, d-lui în tot articolul stăruieşte să combată acea absurditate. Solidă polemică!

„Eu cred atât – urmează dl Philippide – că într-un anumit loc şi timp, o operă de valoare este posibilă numai cu condiţia ca cel care se încearcă să o producă, să se împărtăşească mai întâi din cultura deja existentă, că adică un om care, fără ca să cunoască ceea ce se ştie deja până acum în matematică, s-ar încerca aşa



deodată şi de capul lui să studieze numerele, liniile şi suprafeţele, ar ajunge pănă la tabla lui Pitagora ori poate, dacă ar avea inteligenţa lui Pascal, până la câteva teoreme din geometria lui Euclid, dar şi-ar pierde vremea degeaba şi, dacă ar vrea cumva

să-şi anunţe cu zgomot descoperirile, ar deveni ridicol; cultura o
cred trebuitoare pentru progresul unei literaturi, şi de la Horaţiu
încoace toată lumea tot aşa a crezut-o.“
Aşa crede dl Philippide, iar noi credem că d-lui face aici o confuzie
curioasă şi regretabilă, adică mai mult curioasă decât regretabilă.
Confuzia pe care o face d-lui e că amestecă o operă de
artă cu o operă ştiinţifică. Această confuzie îi ascunde adevărul
dinaintea ochilor. Dacă d-lui ar fi priceput şi aprofundat diferenţa
între o operă artistică şi o operă ştiinţifică, atunci necesarmente
d-sa ar trebui să fie de acord cu mine şi atunci nici articolul n-ar
fi văzut lumina zilei, ceea ce în primul rând ar fi în avantajul
d-sale. Şi, fiindcă această confuzie şi această diferenţă e aşa de
importantă, ne vom opri la ea mai mult.
Se înţelege că pentru o operă ştiinţifică de valoare, trebuie ca
creatorul ei să cunoască tot ce s-a făcut până la el în aceeaşi ramură
ştiinţifică şi în caz contrariu pseudosavantul va face o operă
ridicolă; dar nimănui de la Horaţiu încoace, şi sperăm că şi până
la el, nu i-a venit în gând să susţină că un poet de geniu va face
o operă ridicolă, dacă nu va cunoaşte tot ce s-a scris în literatură
până la el. Se înţelege că e şi o parte de adevăr aici. Şi eu am
susţinut că o largă cultură literară va ridica şi mai mult valoarea
creaţiunilor unui artist, dar, desigur, nici eu, nici nimeni pe lume
n-a susţinut că în caz contrariu opera unui artist va fi ridicolă.
Robert Burns, cel mai mare poet scoţian şi unul din cei mai mari
poeţi ai Engliterei, a fost un ţăran muncitor de pământ şi n-avea
decât crâmpeie de cunoştinţe literare. Cu toate acestea a produs
lucrări geniale. Un ţăran român care ar avea aptitudini geniale
pentru matematică, dar lipsit absolut de orice cultură, cum este,
ar putea să ajungă cu descoperirile lui până la tabla înmulţirii şi,
dacă ar anunţa descoperirea, s-ar face ridicol; dar ţăranul român

care nici n-a auzit de existenţa vreunei literaturi, creează capete
de operă cum sunt Mioriţa, Mihu Copilul, Meşterul Manole etc.,
care ar putea să figureze cu cinste în orice literatură europeană.
De unde această deosebire aşa de mare? Deosebirea provine din
însăşi deosebirea materialului cu care operează ştiinţa de o parte
şi arta de alta şi din deosebirea modului cum lucrează asupra
noastră ştiinţa şi arta. Ştiinţa are a face cu cunoştinţele omeneşti,
cu producţiunile intelectului omenesc, hotărât progresânde, acumulabile,
care pot să fie strânse şi consemnate; arta (literatură,
poezie) are a face cu sentimentele, emoţiunile, pasiunile, dorinţ
ele, năzuinţele omeneşti, foarte capricioase şi variabile după
timp şi loc, după fiecare om, ele progresează foarte lent şi sunt
neacumulabile, neconsemnabile etc.
Un om care se ocupă de matematici va găsi în cutare sau cutare
volum consemnate toate cunoştinţele matematice de la Pitagora
până în zilele noastre. În care volum vom găsi consemnată
gelozia de la Homer până în zilele noastre? Şi de aceea un
om care vrea să facă o operă de valoare în matematică trebuie
negreşit să cunoască întregul lanţ al cunoştinţelor acumulate, altmintrelea
va face o operă ridicolă; iar artistul care va zugrăvi
gelozia, poate să facă o operă de mare valoare necunoscând nici
pe Othello. Tocmai această mare deosebire a făcut pe mulţi să
cadă în exageraţia contrarie, nerecunoscând nici o influenţă culturii
largi asupra creaţiunii artistice, ceea ce e desigur iarăşi o
greşală.
Dl Philippide se vede că nici n-a auzit de existenţa unei întregi
şcoli critice literare care numără partizani celebri ca Taine etc...
şi care susţine că cultura ştiinţifică distruge arta şi talentul artistic.
Modul cum lucrează asupra noastră savantul şi artistul, o operă

ştiinţifică şi o operă de artă, e iarăşi deosebit. Un savant lucrează
asupra intelectului nostru, asupra priceperii noastre şi are ca material
cu care şi prin care lucrează, obiecte, lucruri, fenomene ce

au însemnătate pentru oameni într-un mod indirect; astfel sunt
cantităţile pentru un matematician, corpurile cereşti pentru un
astronom, structura şi clasificarea plantelor pentru un botanist
(despre ştiinţele sociale nu vorbim în acest articol). Artistul însă
lucrează asupra sentimentelor noastre. Materialul cu care lucrează
el e însuşi omul, sunt pasiunile, simpatiile, idealurile omeneşti,
năzuinţele omului spre bine, frumos, drept, adevăr. Acesta e doar
materialul cu care lucrează artistul, scriitorul, poetul; cu acest
material şi prin el dânsul lucrează asupra oamenilor. Cum se poate
dar ca materialul cu care şi prin care lucrează el să fie indiferent
pentru opera lui, să nu depindă de el însemnătatea operei artistului,
trăinicia ei? Cum se poate ca ideile şi idealurile sociale să
fie indiferente pentru opera artistului? Pentru că ce sunt aceste
idealuri sociale decât năzuinţe ideale de mai bine în sensul social,
năzuinţe de iubire omenească, de simpatie, de domnia
simţămintelor şi instituţiilor frăţeşti între oameni, de dreptate socială?
Şi toate acestea sunt însuşi materialul poeziei.

În privinţa omului de ştiinţă se poate, în adevăr, cu oarecare
rezervă, admite aceea ce zice dl Philippide, că adică idealurile
sociale, idealul savantului nu influenţează asupra operei lui, care
depinde de alte condiţiuni. Zic „cu oarecare rezervă“, pentru că
şi dl Philippide poate va admite că un savant ori un grup de
savanţi ce vor avea ca ideal progresarea ştiinţei în ţara lor, spre
mai marele bine al semenilor, vor avea şanse să facă mai mult în
ştiinţă decât aceia care s-ar conduce numai de interesul bănesc.
Şi iarăşi cred că va admite şi dl Philippide că în vremurile când
ocupaţiile şi descoperirile ştiinţifice puteau să atragă după ele tortura
inchiziţiei şi moartea, atunci desigur pentru ocupaţiile
ştiinţifice şi pentru lăţirea cunoştinţelor ştiinţifice se cereau înalte
idealuri sociale şi cetăţeneşti. Decât, şi atunci idealurile savantului
aveau o însemnătate indirectă. Pentru vremea noastră, admitem
că idealurile savantului n-au a face cu operele lui ştiinţifice,
că nu sunt necesare pentru acele opere şi că o descoperire mare

ştiinţifică ar produce acelaşi efect dacă ar fi făcută de un escroc
ca Aretino ori de un om ideal ca Shelley.

În opera unui matematician se înţelege că nu voi căuta idealurile
sociale ale savantului, pentru că ele nu pot fi exprimate
în ea şi deci ea nu ni le va sugera. În opera unui poet însă, şi mai
ales a unui mare poet, sunt exprimate simpatiile lui, idealurile
lui, şi această operă va tinde să ne sugereze aceleaşi simţăminte,
aceleaşi idei şi idealuri. Şi dacă e aşa, şi aşa este, atunci e evident
că cu cât sentimentele exprimate în opera artistului sunt mai
umane, mai nobile, cu cât ideile şi idealurile exprimate în ea sunt
mai largi, cu atâta opera artistică e mai trainică, mai adevărată,
mai frumoasă, mai preţioasă. De la opera unui matematician voi
cere să fie la înălţimea ştiinţifică a epocii, pentru a nu falsifica
cunoştinţele şi inteligenţa oamenilor; de la opera unui mare poet
cer să fie la înălţimea sentimentală şi ideală a epocii spre a nu
falsifica simţămintele şi idealurile oamenilor. Aceasta, sper, e clar
ca lumina zilei.

Se înţelege, nu voi căuta înălţimea ideală a artistului într-o
descriere a unui peisaj, dar după cât ştiu, nici un mare poet
dintr-aceia care fac mândria omenirii nu s-au ocupat numai cu
peisajul, ci au vorbit şi au fost preocupaţi de sentimentele, de
destinele, de simpatiile, de idealurile omeneşti. Se înţelege iarăşi

că nu cad deloc în exageraţie făcând din idealurile înalte un talisman.
În contra acestei absurdităţi m-am ridicat de mai multe
ori şi noi am văzut deja ce bine m-a înţeles dl Philippide.
Şi iarăşi se înţelege că, spre pildă, puterea de a sugera imagini
şi sentimente e cea dintâi condiţie fără de care nici nu poate exista
un artist scriitor. Şi cu cât e mai mare această putere, cu atât
e mai mare şi artistul; decât, din doi artişti cu aceeaşi putere, cu
permisiunea dlui Philipide, îmi permit a crede că e preferabil acela
care are idealuri sociale mai înalte şi cred că acesta din urmă va
fi şi un poet mai mare şi opera lui va fi mai frumoasă, mai durabilă.

Între Aretino şi Alfieri prefer pe cel din urmă, deşi după puterea
artistică Alfieri poate n-a fost mai mare decât Aretino; dar Alfieri
prin operele lui artistice a chemat la deşteptare Italia din acea
degradare pentru care a lucrat între alţii şi Aretino, Pulci, Lodovico
Dolce etc. Şi de aceea vorbind de Aretino, un critic mai
pricepător va zice: „Păcat, dacă n-ar fi fost aşa de degradat şi
desfrânat, ar fi putut produce o operă care ar fi rămas". Se înţelege
că dl Philippide gândeşte cu totul altmintrelea. După d-lui, „de
la idealul scriitorului atârnă numai direcţia în care lucrează, un
om adică patriot va produce scrieri patriotice, un om religios va
scrie lucruri evlavioase şi tot aşa mai departe, dar cât de durabile,
adică adevărate şi înţelese şi frumoase vor fi scrierile, aceasta
atârnă de atâtea împrejurări independente de idealurile scriitorului
(cultură, inteligenţă, bani, sănătate, gust de a scrie etc.)". Nu
ştiu, zău, ce-i vor fi făcut dlui Philippide ideile şi idealurile, că
tare le persecută. Închipuiţi-vă numai: însemnătatea, durabilitatea
unei opere artistice poate să depindă de orice voiţi – de
cultură, bani, sănătate, gust, statură, dantură, numai de idealurile
artistului, de idealurile încorporate în opera artistului, nu. Parcă
idealurile sociale nu sunt şi ele o parte a dezvoltării culturale, în
sensul larg al cuvântului. Şi parcă nu tot cu atâta drept pot să
spun şi eu, că de la gustul artistului va depinde forma scrierilor
lui, dacă va scrie proză sau versuri, poeme sau drame etc... iar
însemnătatea scrierii va depinde de altele ş.a.m.d. Cum vedem,
greşeala consistă în eliminarea unui element al operei artistice,
pentru a recunoaşte însemnătatea operei numai în elementele
care au mai rămas. Dl Philippide şi alţii de puterea analitică a
d-sale elimină un element constitutiv al unei opere artistice şi,
văzând ori crezând că şi după această eliminare opera urmează
a fi însemnată, conchid că elementul eliminat n-are nimic de a
face cu însemnătatea operei. E tot aşa de logic ca şi când cineva
şi-ar smulge o şuviţă de păr şi, văzând că n-a chelit, ar scoate
concluzia că a fi chel sau nu, nu depinde de păr.

Desfacerea unui tot în elementele lui constitutive e o necesitate
a gândirii, a cunoaşterii; în aceasta dar consistă analiza.
Decât, nefiind dat tuturor capetelor să fie analitice, multe
cudăţenii s-au întâmplat în manifestările gândirii omeneşti, mai
ales în filozofie şi estetică. Aşa, spre pildă, esteticienii metafizici,
după ce descompun opera artistică în elementele ei, încep să elimine
aceste elemente unul după altul şi, după ce le-au eliminat
pe toate, când n-a mai rămas nimic, acest nimic a fost botezat
forma ideală transcendentală, veşnică etc... Şi mai frumos e că
pentru esteticienii metafizici tocmai acest nimic constituie esenţa
artei. De aceeaşi ordine de idei şi greşeli e şi despărţirea formei
de fond în opera de artă. Nepricepând unii, adică mulţi, că forma
şi fondul în artă pot să fie despărţite numai în abstracţie, că
în realitate e imposibilă forma fără fond şi fondul fără formă, le
separă şi caută în formă însemnătatea şi înţelesul artei, iar fondul

pentru ei e secundar, e accidental, esenţa e forma. Acestei
concepţii greşite se datoreşte formula artă pentru artă.
Alţii, revoltaţi contra acestei concepţii false şi a formulei
înguste, cad într-o exagerare contrarie şi comit o greşeală identică.
Despărţind forma de fond, ei, ca protest contra formulei artă
pentru artă, care vede esenţa artei în formă, văd esenţa în fond.
Fondul e esenţial, forma e accidentală; oricum ar fi forma, fondul
să fie însemnat. Şi ca rezultat s-au apucat să dea reţete şi
teze cu care ar trebui să umple artistul producţiunile lui artistice.
Şi câtă gândire, câtă luptă a trebuit pentru ca să ajungem la acest
mare, dar simplu şi clar, adevăr, cum sunt de altmintrelea toate
adevărurile mari, că forma şi fondul nu pot să fie despărţite unul
de altul decât în abstracţie, că frumosul unei opere de artă consistă
tocmai în armonia formei şi fondului, că forma şi fondul
deopotrivă ajută şi constituie chiar însemnătatea şi frumosul unei
opere.
Deci, cea mai mare, mai adevărată, mai însemnată operă artistică
ce s-ar putea măcar imagina într-o anumită epocă, e aceea

care va avea cea mai perfectă formă artistică posibilă în acea
epocă şi cel mai însemnat fond, adică cele mai înalte sentimente,
idei, gândiri, idealuri la care s-ar fi putut ajunge în acea epocă.
Ce simplu şi ce clar adevăr! Şi cât de puţini sunt acei care l-au
pătruns şi cât de mulţi sunt aceia care vorbesc papagaliceşte despre
armonia formei şi fondului, care repetă chiar adevărurile
de mai sus, dar care cad în cele mai absurde greşeli când e vorba
de a aplica aceste adevăruri, şi câţi sunt acei care fac greşeli
aproape tot aşa de mari ca şi cele făcute de dl Philippide.
Închipuiţi-vă numai! Idealurile artistului, idealurile încorporate
în opera artistică n-au nimic de-a face cu însemnătatea,
frumuseţea, durabilitatea operei!
Să luăm de pildă geniala poemă a lui Shelley: Laon and Cythna.
În această poemă, într-o formă genială sunt încorporate imensa
iubire a poetului şi marea lui compătimire pentru tot ce suferă
şi plânge, iubirea nemăsurată de adevăr şi libertate, ura contra
nedreptăţii şi apăsării, înaltele şi neînfrânatele năzuinţe spre
dezrobire, spre dreptatea socială, spre frăţia omenească. Acum
scoateţi din poemă acele idealuri ale artistului de iubire, de libertate,
de dreptate socială, idealuri care, după dl Philippide, n-au
nimic a face cu însemnătatea şi durabilitatea operei artistice, şi
spuneţi ce va rămânea. Va rămânea forma, versurile geniale...
Dar această formă, aceste versuri sunt inspirate tocmai de idealurile
artistului, aceste versuri exprimă acele idealuri, ele deci nu
pot rămâne când dispare ceea ce ele exprimă. Atunci ce va
rămânea? Poate ar putea să spuie dl Philippide.
Pentru a dovedi teza d-sale, că idealurile n-au nimic de-a face
cu însemnătatea operei de artă, dl Philippide aleargă tocmai în
literatura antică, la greci, crezând că măcar în vremurile atât de
îndepărtate să-şi găsească un argument pentru teza ce susţine.
Puteţi să vă închipuiţi ce i se va întâmpla sărmanei literaturi
greceşti, când o va caracteriza din punctul de vedere al idealurilor
sociale şi morale dl Philippide. Ascultaţi numai: „...Homer – zice

d-sa – unde tot idealul stă în mâncare multă şi în bătaie, apoi
teatrul lui Eschil – Sofocle cu fatalitatea – ce mai ideal! – şi
teatrul lui Euripide cu deznădăjduirea şi scepticismul...“ De discutat
idealurile în artă, bineînţeles, cu dl Philippide nu voi mai
discuta, aşa în treacăt numai îi voi aduce opinia unui cunoscător
care a studiat literatura antică tocmai din acest punct de vedere,
Lucien Arréat, în frumoasa sa carte: La morale dans le drame,

l'épopée et le roman* , rezumă astfel studiul său asupra epopeii şi dramei antice:

„Am arătat de la început în epopeea şi drama primitivă expresiunea marilor scopuri sociale. Aceasta înseamnă, precum fără îndoială s-a observat, a studia sentimentele în obiectul lor, acţiunea omenească în rezultatele ei, şi dacă pot zice astfel, datoria în înfăţişarea ei exterioară. Sfinţenia mormintelor, trăinicia familiei, puterea cetăţii, sunt scopurile pozitive de care încă se călăuzeşte pasiunea în tragedia antică!"

E curios cât de mici par toate văzute prin prisma dlui Philippide, la ce proporţii reduce d-sa tot ce atinge! Idealurile epopeii şi tragediei grece sunt mâncarea, bătaia şi scepticismul. Goethe şi Schiller, după idealuri, sunt ca toţi oamenii, dacă nu mai jos, socialismul e un fel de sectantism, socialiştii nişte sectanţi caraghioşi ş.a.m.d.

Pe oamenii mari, ca şi pe oamenii mai puţin însemnaţi, dar care ies din făgaşul comun, trebuie să-i judecăm după măsura pe care ne-o dă genialul Hegel pentru oamenii istorici. „Oamenii istorici – zice Hegel – trebuiesc judecaţi după principiile generale care constituiesc esenţa intereselor şi pasiunilor lor. Ei sunt oameni mari pentru că au săvârşit lucruri mari, şi nu închipuit, ci în adevărat şi necesar mari... Care dascăl de şcoală nu s-a încumetat de a dovedi, luând ca exemplu pe Alexandru Macedon şi Juliu Cesar, că aceşti oameni au fost împinşi de cutare sau cutare pasiuni şi de aceea au fost imorali. De unde urmează imediat că

* Morala în dramă, epopee şi roman (n. ed.).



el n-are aceste pasiuni, şi dovadă e că n-a supus Asia şi n-a învins nici pe Darius, nici pe Porus, ci trăieşte binişor şi lasă pe alţii să trăiască."

Noi n-avem nimic de zis, să trăiască cu toţii şi oamenii mari, şi oamenii însemnaţi, şi oamenii de talent, şi dascălii de şcoli de care ne vorbeşte Hegel, îndeplinindu-şi fiecare menirea pe pământ, după cum e dat fiecăruia, după organizaţia lui. Aşa e şi la alte specii animale, spre pildă la păsări. Sunt între păsări şoimi, vulturi, dar sunt şi păsări domestice: găini, raţe, curci. Cele dintâi, sus de tot, deasupra piscurilor uriaşe, se scaldă în aerul dimineţii uitându-se în depărtările albastre, unde li se deschid orizonturi imense. Cele din urmă se plimbă prin curtea din dos uitându-se la uluci, fiecare împlinindu-şi menirea după organizaţia ei. Atât numai, să nu se compare raţa cu vulturul, să nu zică raţa: „Vulturul? Dar ce e vulturul? Un nespălat! De când mă scald în copaie, n-a venit măcar o dată să se scufunde şi el cu mine!" Şi să nu zică iarăşi găina: „Şoimii? Dar ce sunt ei? Păsări ca toate păsările, dacă nu cumva ceva mai pe jos. Şi ei acolo sus se plimbă prin curte, scormonind cojile de cartofi pe care le aruncă slujnica din bucătărie!" Asta nu trebuie să facă, încolo să trăiască cu toţii. Decât, îţi faci şi următorul raţionament: găina numai atunci nu s-ar compara cu şoimul, când ar pricepe ce e şoimul; dar dacă ar pricepe, atunci n-ar mai fi găină! Grea dilemă!

De altmintrelea toate acestea nu sunt deloc în chestie.

Vezi cât de molipsitoare sunt exemplele rele! Având a face cu digresiunile dlui Philippide, m-am molipsit şi am ajuns şi eu să le fac, şi din polemica cu d-sa am ajuns la păsările domestice. Cititorul n-are decât să facă cu digresiunile mele ceea ce am făcut eu cu digresiunile dlui Philippide – să le elimine.



## ASUPRA MIŞCĂRII LITERARE ŞI ŞTIINŢIFICE

Seceta literară şi ştiinţifică, sărăcia mişcării noastre literare contemporane e în afară de orice îndoială şi, desigur, puţini se

vor găsi care să nege acest fapt pe cât de trist, pe atât de adevărat.
Nu-i vorbă, în privinţa mişcării ştiinţifice propriu-zise se vor găsi unii care nu ne vor da dreptate.

Numărul şcolilor şi al şcolarilor creşte necontenit, universităţile noastre se îmbunătăţesc foarte mult, o mulţime de tineri ne vin din străinătate înarmaţi cu toată ştiinţa europeană; n-ar fi deci nedrept de a vorbi de lipsa unei mişcări ştiinţifice la noi?

Neîndoielnic că cei ce vor vorbi aşa vor avea o mare doză de dreptate. Că instrucţia se întinde la noi – cam încet, nu e vorbă, dar totuşi se întinde – nu mai încape discuţie; că universităţile noastre se îmbunătăţesc foarte mult, e poate mai puţin sigur, admitem însă şi asta; dar de aci şi până la o mişcare ştiinţifică în adevăratul înţeles al cuvântului mai e un pas, şi un pas foarte important. Pentru că aceea ce deosebeşte mai ales o mişcare ştiinţifică într-o societate e entuziasmul, e iubirea dezinteresată pentru ştiinţă, atât din partea celor care o predau, cât şi din partea celor care o învaţă.

Când tinerimea cultă venea entuziasmată din toate colţurile Germaniei pentru a asculta pe marii ei dascăli Fichte ori Hegel, era desigur o frumoasă mişcare ştiinţifică. Dorul de lumină şi de adevăr însufleţea această tinerime; dorul de a răspândi lumina şi adevărul însufleţea pe marii ei învăţaţi.

Când bătrânul dascăl Gheorghe Lazăr dădea învăţătură într-o casă veche prin crăpăturile căreia şuiera vântul de iarnă, ghemuiţi de frig şi el, şi cei ce-l ascultau, dar pătrunşi cu toţii de acelaşi



dor de adevăr şi de lumină pentru ei şi pentru neamul lor, era un început de mişcare culturală. Acest început era sărac, foarte sărac, dar era începutul unei adevărate mişcări literare şi ştiinţifice care a dat roade frumoase.

Azi însă, în cele mai multe cazuri, un profesor îşi dă ceasul lui regulamentar de muncă numai pentru că e plătit – şi aceasta când nu poate să se eschiveze. Cei ce învaţă, învaţă iarăşi pentru că n-au încotro: trebuie să-şi facă o carieră, să ia o fată cu zestre şi pentru asta trebuie diplomă.

Odată diploma luată, diplomatul azvârle cărţile în foc, uită ceea ce a învăţat, afară doar de ceea ce îi cere meseria.

Azi, când dascălul dă învăţătură numai pentru leafă, când elevii nu învaţă decât pentru ca să ajungă să ia leafă, iar publicul nu învaţă deloc, e greu de vorbit de o mişcare ştiinţifică în adevăratul înţeles al cuvântului, oricât s-ar fi întins învăţătura ca meserie.

Ştiinţei noastre de azi îi lipseşte o dezinteresată iubire de ştiinţă, năzuinţe înalte şi entuziasm ştiinţific pentru a deveni o adevărată mişcare ştiinţifică.

Dar dacă despre sărăcia mişcării noastre ştiinţifice mai poate fi îndoială, în privinţa secetei literare suntem cu toţii de acord. Scriitori de valoare avem puţini, şi acei puţini scriu aşa de rar, iar aceste scrieri rare sunt primite de public cu atâta indiferenţă!

Şi astfel, amândoi factorii unei mişcări literare şi ştiinţifice ne lipsesc deopotrivă: literaţii şi producţiunile literare de o parte şi un public către care s-ar adresa aceste producţiuni de altă parte.

Care şi unde e pricina acestui fenomen întristător?

Cauza sărăciei noastre literare, zic unii, e că scriitorii noştri mai de valoare nu scriu. Cu alte cuvinte, cauza sărăciei noastre literare e lipsa literaturii, ori – parafrazând o spirituală expresie a lui Caragiale – o naţiune fără literatură va să zică că nu o are!

Alţii, mai pricepuţi şi cu mai multă dreptate, găsesc cauza acestei stagnaţii în indiferenţa publicului. De câte ori am auzit pe puţinii noştri scriitori de talent zicând: „Să scrii, să lucrezi, să-ţi istoveşti toate forţele sufleteşti? Dar pentru cine? Dar pentru ce?“

...dacă, după nopţi de trudă,
Migălind vorbă cu vorbă c-o-ndărătnicie crudă,
Ai ajuns să-ţi legi în stihuri vro durere sau vrun vis,
Nu-ţi întemeia o lume de iluzii pe ce-ai scris...

„Fiecare e ocupat cu trebile lui, cu interesele de toate zilele, astfel că pentru interesele intelectuale şi estetice nu-i rămâne nici vreme, nici bunăvoinţă şi nici pricepere. O carte care iese de sub tipar, o piesă ce se reprezintă la teatru, face să se vorbească de ea două-trei zile şi asta încă e mult şi numai dacă reporterii de gazete, transformaţi în critici artistici, vor binevoi să spuie câteva vorbe în gazetele respective.

Îndemnul moral lipseşte dar. Dar îndemnul material? Nici atâta. Opera de valoare, tipărită într-un număr ridicol de exemplare, se vinde în cinci ani... dacă nu rămâne nevândută pentru vecie. Pentru cine dar să scrii şi pentru ce!“

Astfel zic scriitorii noştri de talent şi desigur că în vorbele lor e o bună parte de dreptate.

Un lucru numai: aceste căinări nu răspund la întrebarea noastră, nu ne dau cauza adevărată a secetei literare şi intelectuale. Indiferenţa publicului? Dar de ce publicul e azi aşa de indiferent pentru producţiunile artistice, când cu treizeci ori patruzeci de ani înainte arăta un interes aşa de mare pentru Alecsandri şi alţii? Cu explicaţiile date însemnează a te învârti într-un cerc vicios: publicul nu citeşte pentru că nu se produce şi nu se produce pentru că nu se citeşte.

O mişcare literară ori ştiinţifică cuprinde deopotrivă pe amândoi factorii ori – în termeni economici – cuprinde deopotrivă şi pe producătorii literari, şi pe consumatori. O societate produce şi scriitori, şi cititori care influenţează unii asupra altora şi, împreună, formează ceea ce numim mişcare literară ori mişcare ştiinţifică.

Că o mişcare literară fără literaţi e un nonsens, pricepe oricine; dar că o mişcare literară fără cititori e iarăşi o imposibili-

tate, pentru unii nu-i tot aşa de clar. Cauza acestei nepriceperi e că în toate istoriile literare se analizează numai scriitorii fiecărei epoci, nu însă şi publicul cititor, parcă acesta din urmă nici n-ar exista. Adevărul e însă că publicul e tot aşa de important ca şi scriitorii.

În acest dublu sens înţelegem mişcarea literară şi ştiinţifică şi în acest sens vom căuta pricina sărăciei în mişcarea noastră literară şi intelectuală de azi.

* * *

Mişcarea literară fiind un fenomen social, în viaţa socială deci trebuie să căutăm condiţiunile existenţei ei, precum şi cauzele înfloririi ori decadenţei literare.

Să aruncăm, deci, o scurtă privire asupra vieţii noastre sociale de acum patruzeci ori cincizeci de ani.

După 1848, noi am intrat definitiv în curentul vieţii europene. O întreagă întocmire socială bazată pe iobăgie, asemănătoare cu feudalismul european, a căzut şi a fost înlocuită cu o altă întocmire, numită în mod obişnuit întocmirea burgheză, democrată; formele politico-sociale feudale iobăgiste au fost înlocuite prin formele moderne occidentale. Această transformare socială, săvârşită de aceia pe care de obicei îi numim „generaţia de la ’48", e asemănătoare în multe privinţe cu transformarea operată şi în Franţa la 1789-1793 de burghezimea revoluţionară de atunci.

Zicem „asemănătoare în multe privinţe“ şi nu de tot, pentru că sunt şi deosebiri însemnate, provocate de diferenţa între felul

dezvoltării istorice a ţării noastre şi a Occidentului european.
Asupra unora din aceste esenţiale deosebiri vom insista chiar aici, cât va fi nevoie pentru ţelul acestui articol.
Dar nu numai prefacerea noastră socială era în unele privinţe deosebită de cea europeană, ci şi lupta generaţiei de la 1848 era în multe privinţe deosebită de lupta revoluţionarilor burghezi din Occidentul Europei. În unele privinţe, această luptă era mult mai

uşoară, în altele mai grea. Esenţială deosebire e şi următoarea: pe când burghezimea revoluţionară europeană se lupta pentru doborârea unei întocmiri sociale şi înlocuirea ei prin alta, la noi generaţia de la ’48 ducea, afară de aceasta, şi o luptă pentru redeşteptarea şi liberarea naţională.
Aşadar, generaţia de la ’48 a avut două scopuri de cea mai mare însemnătate: transformarea unei întregi întocmiri sociale şi redeşteptarea naţională. Fiecare din aceste scopuri în parte e în stare să provoace o puternică mişcare intelectuală. Ce să mai zicem când ele amândouă devin idealul, scopul generaţiei de la 1848! Mai ales deşteptarea naţională a fost totdeauna un puternic factor al unei mişcări literare – fapt care de altmintrelea e uşor de explicat. Mai întâi, e însufleţirea dacă nu a naţiunii întregi, apoi a elementelor celor mai culte şi simţitoare, e un entuziasm, e o ridicare a diapazonului emoţional al unei însemnate părţi din naţiune, care devine un teren foarte favorabil pentru crearea artistică.
O mulţime de oameni sunt însufleţiţi de acelaşi ideal, au aceeaşi mare dorinţă, forţele lor sufleteşti lucrează în aceeaşi direcţie şi de aceea e la ei o cerinţă sufletească de a comunica unul cu altul, de a-şi spune dorinţele, de a-şi manifesta simţirile, emoţiunile, speranţele.

E evident însă că cel mai prielnic mod de manifestare şi comunicare emoţională între oameni e cuvântul sfânt şi inspirat al poeziei.
Afară de aceasta, literatura are de multe ori o mare importanţă utilitară, politică. De multe ori un popor ce se redeşteaptă trebuie să arate că există şi că are dreptul la existenţă, şi una din cele mai bune dovezi e şi literatura lui şi mai ales literatura populară.
Şi de aceea iarăşi în timpul redeşteptării naţionale există o tendinţă de a se întoarce către izvoarele vii şi sănătoase ale poeziei populare. Aşa a fost la alţii: în Polonia, în Germania, în Danemarca, în Serbia, în Boemia, aşa a fost şi la noi.

Ca să vedem ce puternic curent literar s-a creat în această epocă istorică numită epocă de la 1848, n-avem decât să pomenim pe aceia care au scris atunci, pe poeţii epocii. Heliade Rădulescu e poet, Gr. Alexandrescu poet, Alecsandri poet, Bolliac poet, Rosetti, Negri, toţi capii mişcării revoluţionare democrato-burgheze şi naţionale sunt poeţi. Aceia care nu făceau versuri, Ion Ghica, Kogălniceanu, Bălcescu şi alţii, creează proza română. Alecsandri descoperă creaţiunea marelui nostru poet anonim, ţărănimea.
E un elan, e un entuziasm, e o speranţă în viitor, chiar în acele creaţiuni care deplângeau prezentul.
După spiritul ei, această literatură cu drept cuvânt poate fi numită literatura ideologilor burghezi de la 1848.
Pentru fruntaşii mişcării de la 1848, literatura nu era nici o glumă, nici o petrecere: era un instrument de luptă, era o armă puternică de deşteptare, o armă politică şi morală totdeodată. Şi această literatură se adresa unui public cititor care gândea ca şi scriitorii lui, care avea aceleaşi năzuinţe, acelaşi dor. Cuvintele calde ale poeţilor găseau răsunet în inima caldă a publicului, era

o armonie completă între aceşti doi factori necesari pentru producerea unei mişcări literare, şi iată pentru ce epoca de la 1848 ne-a dat o mişcare literară în adevăratul sens al cuvântului, o mişcare puternică şi rodnică.

Această mişcare îndeplineşte toate condiţiunile ce se cer unei adevărate mişcări literare; ea a izvorât din nevoile vieţii sociale de atunci şi, la rândul ei, a influenţat această viaţă; ea a avut amândoi factorii necesari, şi în armonie între ei, – publicul cititor şi literaţii.

E adevărat că cercul la care se adresa literatura aceea era foarte restrâns şi aceasta scade, bineînţeles, din însemnătatea ei, dar însemnătatea numerică a publicului cititor, dacă e un factor important, nu e însă un factor unic şi exclusiv. Erau aşa de puţini cetăţenii liberi ai Atenei, şi Atena a fost doar patria celei mai mari înfloriri şi mişcări artistice pe care a văzut-o vreodată omenirea!



Aşadar, mişcarea literară şi intelectuală a generaţiunii de la 1848 a fost o mişcare adevărată în toată puterea cuvântului. Dar ea n-a putut să trăiască mult mai multă vreme decât au dăinuit cauzele sociale care i-au dat naştere, care i-au dat puterea şi vlaga.

* * *

Generaţia de la 1848 a avut fericirea, aşa de rară în istoria omenirii, de a-şi vedea visul realizat şi încă realizat mai în totalitatea lui.

Întocmirea socială veche e răsturnată, înlocuită cu alta, iar după unirea principatelor, România ajunge o naţiune de sine stătătoare.

Odată introdusă întocmirea democrată burgheză, trebuia să se arate deosebirea dintre noi şi Occidentul Europei, deosebire despre care am pomenit mai sus şi pe care am arătat-o în articolul meu despre Caragiale. În Europa occidentală transformarea burgheză a societăţii a fost făcută de însăşi burghezimea bogată, puternică, cultă, care după o luptă de mai bine de trei veacuri a învins feudalismul şi şi-a croit o întocmire socială proprie intereselor ei, mişcării ei triumfătoare. La noi însă, doborârea iobăgiei, a feudalismului nostru naţional, n-a fost făcută atâta de burghezime, care era puţin numeroasă, săracă, incultă. La noi, întocmirea nouă a fost introdusă de o seamă de tineri cu o cultură europeană, în parte fii de boieri. Aceştia, bazaţi pe mica burghezime, pe meseriaşi, dar mai ales ajutaţi de un fapt absolut hotărâtor şi anume că întocmirea burgheză era pe atunci triumfătoare în statele puternice şi civilizate, au introdus aceeaşi întocmire şi la noi.

Aşadar, am căpătat instituţiile burgheze, fără să avem o burghezime puternică; instituţiile burgheze însă fără burghezime stăteau fără bază, atârnau, cum am zice, în aer.

Pentru ca instituţiile să capete o bază solidă, trebuia creată o burghezime puternică, cerinţă uşurată foarte mult prin instituţiile



noi introduse. Astfel, crearea unei burghezimi devenea o necesitate istorică, era inevitabilă. Puterea burghezimii însă, după cum se ştie, consistă în primul rând în avere, şi de aceea lozinca era dată de însuşi momentul istoric: „enrichissez-vous!“*

Se înţelege, tânăra noastră burghezime nu s-a lăsat mult să fie poftită ca să înceapă alergarea după îmbogăţire.

Cum s-a făcut şi se face îmbogăţirea asta, nu ne priveşte. Aici avem a face cu fenomenele politico-sociale, numai atâta întru cât ne sunt necesare pentru explicarea mişcării noastre intelectuale şi literare.

Dacă pentru a da un conţinut real noii întocmiri sociale se cerea

de o parte o burghezime puternică, de altă parte se cereau şi o
mulţime de instituţii politice, juridice, financiare, precum şi oamenii
care să conducă aceste instituţii. Se cer prefecţi, subprefecţi,
judecători, avocaţi, directori, subdirectori, deputaţi, senatori etc.,
etc.**
Deci, dacă burghezimea s-a pus pe făcut avere, cei mai culţi
din păturile sociale suprapuse, chiar sub conducerea oamenilor
care aparţineau şi aparţin generaţiei de la 1848, au început să
organizeze statul modern – şi astfel s-a creat o ocupaţie care a
luat proporţii mari în ţară la noi: politica şi o ocupaţie ale cărei
proporţii sunt curat îngrijorătoare: politicianismul.
De altfel, aceste două îndeletniciri, politica şi politicianismul
pe de o parte şi îmbogăţirea pe de alta, se împăcau perfect, treceau
una într-alta, se confundau împreună. Bineînţeles însă, crearea
unei burghezimi puternice şi a unor instituţiuni corespun-
* Îmbogăţiţi-vă! (n. ed.).
** Pentru toate aceste funcţii sociale se cere o anumită cultură ştiinţifică.
Deci viaţa socială modernă cerea întinderea ştiinţei, ea cerea oameni cu
oarecare
cultură ştiinţifică şi oameni cu avere. De aceea s-au creat şi unii, şi
alţii. Împreună însă cu oamenii de ştiinţă, cu profesiile libere, s-a creat un
fatal proletariat intelectual, care – precum vom vedea – e menit să joace
un rol hotărâtor în mişcarea noastră literară şi intelectuală.

zătoare nu se săvârşeşte nici într-un an, nici în doi; e un proces
care durează mult şi care absoarbe toată activitatea claselor suprapuse.
Dar ce s-a făcut în timpul desfăşurării acestui proces cu
mişcarea noastră literară începută sub nişte auspicii aşa de frumoase?
Această mişcare decădea, decădea mereu. Şi cauza acestei
decăderi e lesne de găsit.
Literatura pe care am numit-o a ideologilor burghezi şi-a avut
obârşia în năzuinţele naţionale şi în năzuinţa de a crea o societate
burgheză, năzuinţe care şi una şi alta s-au realizat. Ce avea
dar de căutat copilul acesta frumos, ideolog, în proza de multe
ori foarte puţin curată a vieţii noi practice?
Şi afară de aceasta, clasele care ar fi putut da viaţă şi consistenţă
mişcării literare erau ocupate cu alte afaceri, dacă nu mai
serioase, apoi desigur mai mănoase. De altmintrelea, aceea ce a
distrus această mişcare literară nu-i atâta absorbirea prin ocupaţii,
cât felul ocupaţiei. Sunt puţine ocupaţii şi preocupaţii omeneşti
care să se-mpace aşa de puţin cu poezia, cu literatura, cu arta în
general, ca ocupaţia şi preocupaţia de a face bani, ca alergarea
după îmbogăţire. Munca fizică, munca câmpului spre pildă –
dacă nu e excesivă, dacă nu e făcută în condiţiuni distrugătoare
– poate să se împace cu crearea poetică şi să producă o admirabilă
poezie, cum a produs-o şi ţărănimea noastră. Lupta, războiul,
care părea a fi o-ndeletnicire aşa de puţin priincioasă pentru dezvoltarea
poeziei, a produs însă o întreagă şi imensă literatură,
numită epopee – pe când negoţul şi îmbogăţirea i-au fost fatale.
Cine a auzit vreodată de epopeea cotului de măsurat, de
poema tejghelei, a contuarului? Cel mult doar de epopeea contractelor
agricole!
Înavuţirea burgheză poate dezvolta alte facultăţi omeneşti:
prevedere, inteligenţă, energie; pentru poezie însă ea e moartea.
Pentru un negustor, pentru un arendaş îmbogăţit – un poet, un
artist e un trândav, un parazit, iar literatura o distracţie stricătoare

de moravuri. Pentru un burghez îmbogăţit, dar mai cult, literatura
e o distracţie, când n-ai ceva mai bun de făcut.
Într-o asemenea atmosferă, o mişcare literară nu poate exista.

Se înţelege, mişcarea literară a ideologilor de la 1848 nu s-a stins deodată: mişcările intelectuale nici nu se încep, nici nu se sfârşesc într-un singur moment.

S-a urmat a se scrie pe de o parte în puterea inerţiei, iar pe de alta în puterea convingerii idealiste, ce, între altele, a însufleţit generaţia de la 1848, că transformarea socială şi renaşterea naţională trebuie să fie începutul unei dezvoltări bogate în toate privinţile: politice, economice, artistice.

Câte puţin, cântăreţii au băgat de seamă că nu-i ascultă nimeni şi au început să amuţească. Singur Alecsandri a urmat a crea când nu-l mai ascultau, dar a sfârşit prin a-şi strămuta muza la romani spre a cânta pe Horaţiu şi pe Ovidiu. Într-un mod indirect, conştient ori inconştient, Alecsandri a recunoscut că epoca aceasta nu-i pentru poezia lui, nici poezia pentru epocă.

* * *

Întocmirea nouă a vieţii sociale introduse la noi a revoluţionat relaţiile sociale, a produs forme şi fenomene sociale deosebite de cele vechi şi deci a adt naştere la noi idei, simţiri, idealuri, revolte sufleteşti, care toate îşi au rădăcina în noua viaţă socială. Toate aceste manifestări sufleteşti cer o formă poetică în care să fie exprimate, cer o nouă manifestare literară, îşi cer poeţii lor. Şi această manifestare literară s-a produs de o altă clasă, cu alţi artişti, cu alte forme poetice.

La această nouă manifestare literară trecem acum.

* * *

Epoca socială modernă, burgheză, capitalistă, democrată şi cum îi mai zice, e judecată în felurite chipuri. Într-o privinţă însă mai toţi judecătorii vor fi de acord şi anume că multe bunătăţi, dar şi multe rele a adus ea societăţii.



Această epocă burgheză a lăţit cultura, a ridicat colosal productivitatea muncii, a învins natura, a creat bogăţii enorme, a pus în comunicaţie uşoară nu numai pe oamenii aceluiaşi continent, ci şi pe locuitorii diferitelor continente, a produs adevărate minuni ale spiritului născocitor omenesc. Dar tot această epocă a produs rele tot aşa de evidente: ea a proletarizat pe micii cultivatori de pământ, a proletarizat pe meseriaşi, care n-au fost în stare să susţie concurenţa cu industriaşii, a creat un proletariat intelectual, a adus o mare nesiguranţă a vieţii materiale, o mare inegalitate economică, a enervat caracterele, a dezvoltat în oameni egoismul, lăcomia etc.

Noi nu judecăm aici epoca aceasta. Desigur că, cu toate relele, ea a fost un imens pas spre progres, dar repet, aci n-o judecăm, ci numai constatăm faptele.

Oriunde s-ar introduce această întocmire socială, ea trebuie să dea grosso-modo acelaşi rezultat, cu aceeaşi siguranţă cu care anumite cauze trebuie să producă un efect anumit.

Întocmirea socială introdusă la noi trebuia să dea şi a dat aceleaşi efecte ca şi în Europa, cu acea deosebire mare şi defavorabilă nouă că efectele rele s-au arătat mai puternice şi mai înainte decât cele bune.

Proletarizarea maselor în Occidentul Europei, inegalitatea economică, creşterea nesiguranţei vieţii, luxul enervant şi corupător şi toate celelalte efecte rele ale civilizaţiei burgheze s-au săvârşit acolo sub fluieratul ieşit din ogeagurile unor fabrici imense, în zgomotul unei civilizaţii strălucitoare, unei culturi economice şi ştiinţifice orbitoare. La noi însă s-au întâmplat numai toate relele, iar cultura mare economică şi ştiinţifică, strălucita civilizaţie europeană se lasă aşteptată şi acuma. Ce să mai zicem dar de

început!
Ei bine, noua stare socială, creată în ţara asta, trebuia necesar
să dea o manifestare literară cu un caracter nou. Această mani-

festare, după caracteru-i social, putea fi de două feluri, după clasa
ori după clasele care ar fi produs-o. Produsă de clasele
triumfătoare în folosul cărora a venit noua stare de lucruri, manifestarea
literară ar exprima, într-un fel ori într-altul, triumful
acestor clase. Ea ar fi liniştită, senină, plină de idealizarea noii
stări de lucruri, mai ales însă ar fi o literatură aducătoare de
plăceri netulburătoare, ar fi un inel foarte caracteristic în lanţul
plăcerilor celor ce benchetuiesc la ospăţul vieţii. Bineînţeles, nu
vreau să zic că literatura asta trebuie să fie lipsită de talent: valoarea
ei artistică, după cum e valoarea oricărei creaţiuni artistice,
depinde în primul rând de talentul artiştilor. Noi vorbim numai
de caracterul acestei manifestări artistice, nu de valoarea ei artistică,
şi desigur acesta este caracterul pe care l-ar fi avut o manifestare
literară produsă de clasele triumfătoare. În schimb, produsă
de clasele nedreptăţite, manifestarea literară trebuie să fie

plină de nelinişte, de durere, de revoltă.
Am văzut însă că clasele triumfătoare, prea ocupate cu alte
treburi, nu puteau da o manifestare literară: rămânea deci posibilă
numai manifestarea literară a claselor nedreptăţite.
Din aceste clase însă, e evident că nici cea ţărănească, nici a
meseriaşilor nu putea produce această manifestare: le lipsea cultura
trebuincioasă. Avem dar numai două clase, clasa boierilor
vechi, fosta clasă privilegiată, care în mod fatal trebuia să decadă
în noua stare de lucruri, şi clasa proletariatului intelectual*.
Clasa boierească însă era o clasă bătrână, istovită, iar elementele
* Clasificările în general şi în special cele sociale sunt foarte puţin
hotărâtoare, iar publicul le face şi mai confuze în vorbirea-i de toate zilele.
Aşa sunt cuvintele proletar şi clasă proletară. După înţelesul ce i se dă de
obicei, s-ar părea că proletar e sinonim cu sărac.
Ei bine, înţelesul acesta e fals. De pildă: un bătăuş care nu trăieşte decât
din „operaţiunile electorale“ e tot aşa de puţin proletar ca şi un negustor,
oricât ar fi de sărac.

ei cele mai energice s-au acomodat perfect cu noua organizaţie,
acceptând-o şi făcându-se cei mai puternici stâlpi ai ei.
Iată-ne dar cu o singură clasă capabilă de a fi dat o manifestare
literară pentru această epocă: clasa proletariatului intelectual.
În adevăr, această clasă a produs, şi încă o producţiune adeseori
de mult talent, care întrece chiar ca valoare artistică pe
premergătoarea ei.
Cum e această manifestare literară, care-i sunt trăsăturile caracteristice
în exprimarea sentimentelor individuale, sentimentelor
sociale, gândirilor şi ideilor filozofice?
Un om perspicace, care ar fi studiat literatura feluritelor epoci
în legătură cu mediul social, uşor ar fi putut prezice, nu numai
că clasa proletariatului intelectual va fi aceea care să creeze literatura
epocii noastre, dar mai ales după caracterul clasei, ar fi
Prin proletar, în sensul ştiinţific al cuvântului, se înţelege un om care
n-are pentru agonisirea vieţii decât un singur mijloc: munca lui pe care o
vinde capitalului. Şi astfel proletarii se-mpart în două categorii: proletarii
manuali, care îşi agonisesc traiul prin munca manuală, şi proletarii
intelectuali
sau proletarii culţi, care trăiesc din munca intelectuală.
În acest sens, muncitorii din fabrici sunt proletari ca şi doctorii, inginerii,

profesorii, ziariştii ş.c.l. Cei dintâi sunt însă manuali, cei din urmă intelectuali.
Ceea ce încurcă clasificarea claselor sociale este faptul că ele cuprind unele elemente care au ceva comun cu mai multe clase deodată. Astfel, şi proletarii manuali, dar mai ales cei intelectuali, au şi ei aristocraţimea lor, care în straturile superioare – economiceşte vorbind – se atinge cu clasele privilegiate.
A doua cauză a confuziei e faptul că, clasele sociale nefiind mărginite, cum sunt clasele Indiei, trecerile dintr-o clasă într-alta sunt posibile. De aceea ţinem să precizăm termenul. Am spus mai sus ce înţelegem noi prin proletari. Iar când vorbim de proletariatul intelectual, care a creat o manifestare literară, nu înţelegem pe cei care au trecut în alte clase, nici aristocraţimea proletariatului, ci grosul armatei proletare. Înţelegem de asemenea şi pe cei ce se pregătesc, sau mai bine sunt pregătiţi de împrejurări fatale, să ajungă proletari intelectuali. Astfel este o mare parte a studenţimii.

putut prevedea în linii generale caracterul manifestării literare ce avea să se producă.
Mai întâi, dintre toţi nedreptăţiţii, proletariatul intelectual este acela care are o mai largă cultură, o organizaţie nervoasă mai impresionabilă şi deci mai simţitoare, aşa că el poate simţi toate durerile mai adânc şi le poate exprima prin vorbe. Proletarul intelectual e sărac, uneori mai sărac decât proletarul manual; dar fiind sărac, el are cerinţe foarte mari, dezvoltate într-însul printr-o civilizaţie luxoasă, şi neputinţa de a le realiza trebuie negreşit să-l amărască, să provoace în el o revoltă sufletească. Această revoltă e mult mai temperată în clasele ţărăneşti muncitoare, dar inculte, prin faptul convingerii moştenite că „aşa a fost de când lumea, boieri şi mojici“ şi prin simţul inferiorităţii culturale. Cu totul altfel stă proletarul intelectual: ca clasă, a ieşit din aceeaşi clasă burgheză, ca cultură şi ca talent o întrece; şi cu toate acestea îi e cu totul inferior ca poziţiune socială. În iubire va fi nenorocit, căci veşnic cei bogaţi vor fi preferaţi; pentru aceştia e luxul, pentru aceştia onorurile sociale. Câţi nătărăi, câţi imbecili trec înaintea proletarului intelectual, numai prin faptul unei averi mari moştenite! Sărăcia asta, poziţiunea inferioară în societate, nesiguranţa zilei de mâine, atâtea lovituri crude într-o luptă grea pentru existenţă, toate loviturile în amorul propriu peste măsură de dezvoltat, toate acestea şi multe altele le va simţi adânc şi dureros proletarul intelectual. Atunci o revoltă amară îi va cuprinde sufletul, şi dacă are talent, toate aceste sentimente de revoltă şi de durere se vor preface în vers, în manifestare poeticoliterară.
Fiecare vieţuitor răspunde într-un fel ori într-altul la dureri, la lovituri. Poetul, literatul, se revoltă prin vers, prin proză. Cum va fi această revoltă împotriva loviturilor vieţii? Se va mărgini ea oare la plângerea propriilor dureri, fără a lovi în cauzele care o produc sau, plângându-şi durerile, poetul se va revolta contra cauzelor şi va tinde a le înlătura?

Aceasta va atârna de temperamentul poetului.
Mai e o întrebare importantă: se va mărgini oare poetul să-şi exprime propriile dureri, fără a se ocupa şi de durerile altora? În general, nu, deşi exprimarea lirică a propriei dureri trebuie să precumpănească. Dar durerea, ca şi bucuria, e un simţământ social. Acela care exprimă o durere caută să găsească un ajutor, o compătimire, un răsunet simpatic în sufletul celor către care se adresează, iar simţămintele simpatiei fiind reciproce, durerile celorlalţi trebuie să găsească şi ele răsunet în sufletul poetului care-şi plânge propriile lui dureri. Astfel poezia decepţiunii, durerii,

revoltei, generalizându-se ori, mai bine zis, socializându-se, se naşte o literatură care exprimă durerea socială.

Se înţelege că, în primul rând, obiectul simpatiei va fi clasa poetului – în cazul de faţă proletarii intelectuali – şi în al doilea rând clasele care suferă de aceleaşi urmări ale vieţii sociale.

Cum am văzut, acea clasă e mai întâi ţărănimea. Cel puţin pentru unii poeţi, clasa boierească, foştii noştri feudali, va fi şi ea un obiect de simpatie. Această clasă, care a avut odinioară un rol istoric în ţara noastră, e menită, după introducerea instituţiunilor noi, să piară ca clasă boierească şi să fie înlocuită cu o clasă mai tânără şi mai energică, clasa burgheză. Căci oricare ar fi păcatele istorice ale acestei clase, strâmtoarea ei actuală va provoca o compătimire în sufletul unui poet care mai mult simte decât analizează. Şi această compătimire se va regăsi în noua manifestare literară.

Când noua literatură va exprima durerea claselor muncitoare, atunci idealul ei va fi în viitor. Totuşi această îndrumare spre viitor poate fi un regret după trecut, deşi aceste două cuvinte, viitor şi trecut, par a nu se împăca deloc. Dar oricât de straniu ar părea acest fapt, el este uşor de explicat. Am văzut în adevăr că clasa boierilor de neam suferă împreună cu proletarii intelectuali de noua stare de lucruri; întru cât deci în noua manifestare literară se va găsi simpatia pentru aceste clase, glorificarea tre-



cutului etc., într-atâta această manifestare poate să conţie un element reacţionar.

De altfel, chiar simpatia adâncă pentru clasa ţărănească putea introduce un asemenea element în tendinţele sociale ale noilor producţiuni literare. Şi iată cum: oricât de rea ar fi o viaţă socială, ea trebuie să aibă şi unele părţi bune. O viaţă socială absolut rea este cu neputinţă, căci în acest caz oamenii ar înceta de a exista.

Se înţelege că în viaţa ţăranului din vremea iobăgiei, în relaţiile lui economice şi patriarhale cu boierii, ca şi în viaţa-i de familie, erau unele trăsături preferabile vieţii ce i s-a creat de noua întocmire socială. Tocmai partea aceasta a vieţii ţărăneşti trebuia să impresioneze pe poeţi, care simţeau adânc suferinţele ţărănimii. Suferinţele trecute se uită, nu impresionează aşa de viu, pe când cele actuale sunt mult mai adânci.

Afară de asta, poeţii care plâng durerile ţărănimii aparţin clasei proletarilor intelectuali, nu clasei ţărăneşti. Nu clasa lor a dus în spinare urgia boierilor şi a iobăgiei; de aceea e foarte natural iarăşi ca unui poet care aparţine altei clase, oricât de sinceră iubire şi compătimire ar avea pentru ţărani, să-i apară cu totul în umbră suferinţele trecute şi să vadă în lumină numai bunătăţile acelei epoci.

Iată pentru ce simpatia acestor poeţi pentru clasa boierească decadentă şi chiar iubirea lor pentru ţărani trebuia să nască, cel puţin la unii, idealizarea vieţii voievozilor, idealizarea feudalismului nostru – un fel de democratism-reacţionar, ca să întrebuinţăm nişte termeni mai cunoscuţi.

Aceea ce ar putea scăpa literatura noastră de idealizarea trecutului este analiza şi priceperea noii stări de lucruri, nu numai în urmările ei cele rele, care sunt în adevăr nenorocite, ci şi în părţile ei progresiste. Dar, am zis-o, în general poeţii mai mult simt decât analizează.

Am spus mai sus că durerea proprie a unui artist, generalizâ ndu-se, se preface până la însuşirea durerii clasei lui întregi



şi a claselor înrudite. Dar această socializare a durerii nu se

opreşte nici aci, ea se întinde mai departe, cuprinzând pe toţi nenorociţii, pe toţi semenii, omenirea întreagă. Socializarea asta a sentimentelor poetului se poate întinde şi mai departe. Sunt vieţuitoare care suferă şi ale căror suferinţe sunt foarte asemănătoare cu ale oamenilor. Şi astfel, prin analogie cu suferinţele omeneşti, poetul ajunge să învăluiască cu simpatie în inima lui îndurerată universul întreg, existenţa toată. Universul astfel simţit, văzut prin prisma durerii artistului, ajunge el însuşi un prilej pentru durere.

De aici, fireşte, trebuie să urmeze blestemarea existenţei, dorul de a o nimici – Nirvana!

Dar chiar şi în acest ultim şi culminant punct al pesimismului, sentimentul de revoltă nu se pierde. Căci ce este propovăduirea neexistenţei dacă nu o revoltă împotriva fatalităţii ei? De bună seamă însă această ultimă treaptă a pesimismului este şi expresia din urmă a pasivităţii revoltei.

Şi astfel, un om cult şi pătrunzător care ştie că neîndoios caracterul oricărui curent literar e strâns legat de starea socială a epocii în care se produce, studiind noua stare de lucruri creată în ţara românească, ar fi putut prezice caracterul curentului literar ce trebuia să se manifeste.

Dar, ceea ce n-ar fi putut prevedea nimeni, e faptul că această manifestare literară s-a produs chiar de la începutul dezvoltării proletariatului intelectual şi că cel dintâi care a dat o exprimare artistică acestui nou curent a fost un om de un mare, de un foarte mare talent, Eminescu.

* * *

E clar, sper, acuma, de ce Eminescu a avut, are şi va avea încă multă vreme o mare influenţă asupra vieţii literare. El a exprimat gândirile, durerile, dorinţele, pasiunile, nemulţumirile ce s-au produs într-o anumită epocă istorică.



Din punctul acesta de vedere, creaţiunea lui Eminescu îşi are rădăcinile în viaţă, ea reprezintă în parte această viaţă şi de aceea şi înrâurirea ei e aşa de mare. Afară de asta, creaţiunea lui Eminescu era profetică, pentru că ea s-a arătat într-o vreme când toate nemulţumirile şi toate revoltele de care vorbirăm nu se manifestaseră încă, atunci când ele pluteau doar în aer, fără să fi luat nici o consistenţă.

Nu-i mai puţin adevărat însă că marea-i influenţă e datorită în mare parte şi formei nepieritoare şi cu totul noi a creaţiunilor lui. Dar chiar această formă, la urma urmei, tot fondului i se datoreşte. Pentru a exprima atâtea idei, atâtea gânduri noi, lui Eminescu îi trebuia şi o formă nouă, şi a creat-o. Dar pentru că el era un mare talent, a creat această formă atât de frumoasă.

Pe de altă parte, nu trebuie să uităm că un alt factor care a contribuit mult la influenţa lui Eminescu este mulţimea genurilor atinse de el. Deşi ca volum atât de mică, opera lui conţine germeni pentru o dezvoltare literară în toate direcţiunile.

Dar dacă în Eminescu se găsesc exprimate forme atât de multiple ale curentului literar, el nu putea să nu păcătuiască împotriva logicii. Pentru că, dacă prin inconsecinţa proprie şi prin contrazicerile ce există în sufletul fiecărui om, un poet poate exprima două genuri de revoltă, unul personal şi unul social, pe de altă parte ţinta către viitor şi idealizarea trecutului se exclud una pe alta.

Şi totuşi, în creaţiunea lui Eminescu se găsesc amândouă. Campionii trecutului îl pot revendica pentru ei, invocând unele părţi din satire şi o mare parte din proză. Campionii viitorului îl pot – şi credem că cu mai multă dreptate – aclama ca al lor, pentru

admirabilu-i poem Împărat şi proletar, pentru Viaţa şi pentru
însuşi spiritul creaţiunii lui.
Dar această nehotărâre, care îşi găseşte explicaţia în nehotă
rârea, în confuziunea vieţii sociale de atunci şi care e
supărătoare în multe privinţe, are pentru Eminescu şi un mare

avantaj: ea face să fie cu putinţă ca mai multe curente literare
deosebite şi uneori contrarii să-şi tragă originea de la el, în tot
cazul să fie influenţate de el.
Dar Eminescu n-a fost singurul care a întrupat acest curent. El
a fost numai cel dintâi şi cel mai viguros talent. Alături de el
însă, independenţi ori sub influenţa lui, au scris şi alţii. Şi scrierile
lor au într-un fel ori într-altul acelaşi caracter izvorât din

viaţa socială modernă, ceea ce arată şi mai bine dreptatea
aserţiunilor noastre.
Dacă poezia lui Eminescu nu ar fi scoasă din rărunchii vieţii
sociale stabilite după epoca de tranziţie 1848–1855, atunci Eminescu
ar fi rămas izolat, el n-ar avea nici tovarăşi, nici discipoli.
În realitate însă, mai tot ce s-a scris de la el încoace poartă acelaşi
caracter.
Nu putem face aici analiza pe larg a tuturor acelora care au
scris în acelaşi timp cu Eminescu şi după el. Va fi de ajuns să
cităm pe câţiva dintre cei mai de talent şi vom vedea cât se apropie
între dânşii, prin spiritul de revoltă contra actualei vieţi
sociale, ca să nu luăm decât această trăsură caracteristică. Vom
face aceasta pe scurt.
Despre revolta lui Eminescu împotriva venalităţii, a speculei,
a vânătorii banului fără muncă, despre simpatia-i compătimitoare
şi dureroasă, despre pesimismul lui am vorbit mai pe larg altă
dată.
În admirabila-i Doină, Eminescu deplânge decăderea şi sărăcia
ţăranului „sărac în ţară săracă“, provocată de străinism, de
civilizaţie şi de exploatarea străină:
Şi cum vin cu drum de fier,
Toate cântecele pier,
Zboară păsările toate
De neagra străinătate...

Ca o urmare parcă la aceste admirabile versuri, Delavrancea
scrie frumoasa-i nuvelă Odinioară, în care arată decăderea micilor
negustori de grâne din mahalalele bucureştene, ruinaţi de
acelaşi drum de fier. Ca un refren monoton şi trist, nuvela se
începe şi sfârşeşte cu această frază:
„...Pe aceeaşi streaje să intri, pe aceeaşi cărare să te strecori şi
să nu mai vezi mândreţea d-odinioară...
Şi p-aceeaşi streaje am intrat, p-aceeaşi cărare m-am strecurat
şi n-am mai văzut mândreţea d-odinioară...“
În mai multe nuvele, până şi în frumoasa-i fantezie Fanta-Cella,
Delavrancea va zugrăvi lupta omului de la oraş, care înfăţişează
întocmirea nouă şi noua exploatare, cu omul satului – în Fanta-
Cella cu omul mării – biruit de cel dintâi şi va deplânge, tot ca
Eminescu, pe omul satului.
Caragiale, un talent puternic, de talia lui Eminescu, îşi exprimă
altmintrelea revolta împotriva stării de lucruri de azi, satirizând-o
în mod sângeros în admirabilele-i comedii.
Ronetti-Roman scrie o poemă decepţionistă, Radu, în aceeaşi
vreme cu Eminescu şi independent de influenţa acestuia.
Vlahuţă, în minunata-i satiră Linişte, îşi arată toată revolta sufletească
contra poziţiunii mizerabile ce se creează în societatea

modernă unui artist proletar.

O. Carp, cel mai talentat dintre cei tineri, exprimă în versuri frumoase atâta întristare, descurajare, aproape disperare condensată, dar reţinută şi moderată numai prin blândeţea-i sufletească.

Iar atunci când versu-i atinge viaţa ţărănimii, el scrie admirabila-i Doină, a cărei strofă finală caracterizează întreaga poezie tristă a poporului nostru, precum şi compătimirea dureroasă a poetului pentru ţărănime:

Nu-i plânsul unei inimi numai
Şi-al unei clipe trecătoare,
Ci neamul nostru întreg îşi cântă
Durerile de care moare!



Am putea cita astfel mai tot ce se tipăreşte acum şi ce exprimă un sentiment sincer, căci mai tot poartă acelaşi caracter de melancolie şi de revoltă.

* * *

Acest nou curent literar a produs oare aceea ce noi am numit o mişcare literară?

La această întrebare vom fi nevoiţi să răspundem: nu, mai ales de la început nu, pentru că lipsea al doilea factor important, publicul cititor. Afirmarea aceasta ar putea să pară o contrazicere a celor zise mai sus, de vreme ce am spus că o manifestare literară, un curent literar presupune existenţa unei clase ori a unor clase ale căror dureri, bucurii, speranţe, revolte le exprimă artiştii. Şi cu toate acestea nu-i nici o contrazicere.

Unele din clasele ale căror sentimente erau reprezentate de această manifestare literară, ţărănimea de pildă, nici n-o putea citi, nici n-o putea cunoaşte. Ele puteau să inspire o manifestare literară, dar nu să formeze o mişcare literară şi intelectuală. Iar adevărata clasă pe care o reprezintă acest curent nou literar, proletariatul intelectual, era numai la începutul dezvoltării sale.

Iată pentru ce la început Eminescu n-a avut nici o înrâurire, a fost aproape necunoscut şi, numai după ce s-a dezvoltat proletariatul nostru intelectual, profesiile libere, Eminescu a făcut elevi entuziaşti, imitatori, a făcut şcoală.

Se înţelege că nici acuma noi n-avem încă o mişcare literară propriu-zisă care ar merita acest nume. Adevărul e că tocmai acum se formează un public cititor, acum asistăm la naşterea acestei mişcări literare.

Dar oare sunt elementele din care începe să se alcătuiască publicul cititor la noi?

Mai întâi, e tânăra burghezime cultă. Dacă pentru părinţii preocupaţi prea mult cu strângerea de averi literatura e un fleac, iar literatul un parazit, pentru fii însă, care au gustat din literatura



europeană, literatura e, dacă nu un însemnat factor al progresului, cel puţin o petrecere mai aleasă. De aici urmează, ca o întregire

a celor dezvoltate mai sus, că burghezimea e neprielnică mişcării artistice la începutul dezvoltării ei, nu şi în timpul înfloririi.

Sunt apoi femeile din clasele burgheze mai culte. Dacă bărbaţii sunt ocupaţi cu politica ori cu alergarea după avere, femeile n-au nimic de făcut. Şi pe când unele-şi petrec vremea în ocupaţii mai puţin serioase, altele, mai culte, citesc. Se înţelege că genul cititului depinde de cultura şi de acele curente literare ce se vor afirma în ţară. Dar că femeile în clasele burgheze citesc mai mult decât bărbaţii, e sigur.

Politica va ajunge din ce în ce o piedică mai mică pentru mişcarea literară; cauza e că o ţară nu poate ţine pe spatele ei

decât un număr limitat de politicieni. Acest număr este întrecut
de mult timp, şi încă cu vârf şi îndesat, aşa că o mare parte din
aspiranţii la politicianism trebuie să rămâie pe dinafară şi să facă
aceea ce se numeşte în limbajul curent opoziţie sau guvernamentalism
de principiu. Având în vedere că din zi în zi e mai greu
a-şi face carieră din politicianism, din ce în ce mai mulţi se vor
îndrepta spre alte ocupaţii, mai folositoare ţării şi mişcării ei literare
şi intelectuale.
Iar clasa care va da vlagă şi putere viitoarei mişcări literare şi
ştiinţifice, care va forma atmosfera de entuziasm în jurul manifestă
rilor artistice, e proletariatul cult în dezvoltarea lui şi
păturile mai culte ale proletariatului manual orăşenesc.

## MUNCA CREATOARE ŞI MUNCA-EXERCIŢIU
### I
Cunoscutul scriitor italian Guglielmo Ferrero, într-un studiu
frumos asupra muncii intelectuale, ajunge la concluzia că munca
intelectuală e penibilă şi fiecare om stăruieşte s-o înlăture. La
această concluzie, care pare la întâia vedere foarte stranie, Ferrero
ajunge prin faptul că face o deosebire adâncă între munca
intelectuală ca exerciţiu, mai mult automatic, şi munca intelectuală
adevărată, cum zice el. Fără ca să fim de-o părere în totul
cu Ferrero, această clasificare a muncilor ne pare fericită, numai
noi am da alte nume la aceleaşi noţiuni, le-am numi muncaexerciţ
iu şi munca creatoare. Cea întâi, după Ferrero, nu numai
că nu e penibilă, dar chiar e plăcută şi trebuitoare organismului
omenesc. „Fiecare organ care împlineşte o funcţie — zice cu drept
cuvânt Ferrero — are nevoie de exerciţii. Neactivitatea prelungită
se face dureroasă şi sfârşeşte prin a determina boala şi chiar
degenerarea organului.“ De aceea copiii lăsaţi în voia lor aleargă
şi se ostenesc, un om ce nu munceşte se simte rău şi se lecuieşte
prin plimbare şi gimnastică: are nevoie organismul de exerciţiu
muscular. Creierul e şi el un organ al organismului şi centrurile
cerebrale cer şi ele să funcţioneze, cer un exerciţiu al cărui rezultat
e munca intelectuală. Dovadă că această muncă e de nevoie e
faptul plăcerii ce simţim prin citire, prin învăţare şi căpătare de
cunoştinţe, prin convorbire cu alţi oameni. Se înţelege că dacă
un organ ce trebuie să împlinească o funcţie trebuie exercitat, el
trebuie să fie exercitat în anumite margini după care începe osteneala
şi chiar degenerarea organului; se înţelege că trebuie
înlăturat surmenajul fizic şi intelectual — în acest caz munca în
loc de plăcere va aduce durere şi, în loc de reparaţia organismu-

lui, va aduce degenerarea lui, dar în marginile normalului e
neîndoielnic că munca-exerciţiu e necesară organismului şi
plăcută. Cu totul altceva e cu munca creatoare (adevărata
muncă, cum zice Ferrero). Aceasta din urmă nu e nici neapărat
trebuitoare organismului, deşi imens de necesară speciei, nici
plăcută, şi cea mai bună dovadă, am adăuga noi, e că marea
majoritate a omenirii trăieşte fără a simţi nevoie de acest fel de
muncă; iar acei care se îndeletnicesc cu deosebire cu dânsa —
artiştii — se detrachează în câţiva ani. Ferrero, prea grăbit a dovedi
penibilitatea muncii intelectuale (creatoare), n-a băgat de
seamă importanţa clasificării muncilor în munca-exerciţiu şi creatoare.
După părerea noastră, această clasificare şi aflarea altor
deosebiri între aceste munci, decât penibilitatea şi plăcerea, e de
cel mai mare interes şi merită cele mai aprofundate studii.
Deosebirea acestor munci se arată la orice pas şi credem că s-ar
putea chiar crea două tipuri de omenire, după cum reprezintă
primul sau al doilea fel de muncă. Munca creatoare e acea care

creează raporturi noi de lucruri şi idei, pe când muncă-exerciţiu e aproape automatică. Munca creatoare trece ea însăşi în munca-exerciţiu. Cea mai genială invenţie, odată făcută, ajunge patrimoniu comun şi apropierea ei nu cere mai deloc spirit inventiv ori creator. Creaţiunile colosale ale unui Newton, Kant, Kopernik, create printr-o extraordinară încordare de spirit creator, acum se învaţă şi sunt uşor şi aproape într-un mod automatic apropiate şi de spiritele mediocre. Tot ce e cunoscut avum trebuie odată să fie inventat, creat prin munca creatoare şi câteodată printr-o încordare extremă a spiritului inventiv şi creator. În acest sens întreaga sumă a cunoştinţelor omeneşti, întreaga cultură omenească sunt produsul muncii creatoare şi sunt conservate, răspâ
ndite, perpetuate prin munca-exerciţiu. Munca creatoare se preface în muncă-exerciţiu după cum o rază de lumină se preface în muncă mecanică. Munca creatoare e Hyperion, e adevă
ratul D-zeu care creează lumina din întuneric, munca-exerciţiu

e aceea care conservă această lumină şi o răspândeşte între oameni şi între generaţiile succesive de oameni. Care din ele e mai importantă, ar fi de prisos de discutat: fără una şi fără cealaltă n-ar putea să existe cultura omenească, şi dacă munca creatoare e mult mai preţioasă, e prin faptul că e mult mai rară. De altmintrelea o diferenţiere absolută a acestor două munci e cu putinţă numai în abstracţie, în realitate însă nu poate să fie între oameni normal organizaţi un reprezentant pur al unei munci; fiecare le realizează pe amândouă şi dacă am vorbit de două tipuri deosebite le-am înţeles numai după grad – unul reprezentând mai ales un fel de muncă, altul alta. Sunt exemple fericite şi excep-ţionale când în acelaşi om se întrupează într-un grad foarte înalt amândouă felurile de muncă – astfel e, spre pildă, un sociolog genial care descoperă calea pe care merge şi trebuie să meargă societatea şi care totodată ajunge cel mai aprig propagandist practic al ideilor create de el. De altfel, aceste feluri de muncă pot să treacă una în alta. Astfel, noi am văzut cum munca creatoare trece în munca-exerciţiu, asemenea şi aceasta din urmă, acumulată şi concentrată, poate să se prefacă în cea dintăi; mai mult decât atâta: munca-exerciţiu e chiar baza pe care se dezvoltă cea creatoare. E vădit că pentru a crea ceva nou trebuie, în cele mai multe cazuri, să se cunoască tot ce s-a produs mai înainte. Când Zola a zis că munca intensivă şi neîntreruptă e prin ea însăşi un talent, el a avut în vedere tocmai această trecere a munciiexerciţ
iu în cea creatoare. Sunt unele ramuri şi serii de activitate omenească unde se manifestă mai ales un fel de muncă, altele unde se manifestează celălalt fel. În producţia economică, întrucât e vorba de executarea propriu-zisă, prevalează exclusiv muncaexerciţ
iu fizic. În viaţa intelectuală a unei ţări întru atâta întru cât e vorba de răspândirea cunoştinţelor dobândite, predomneşte munca-exerciţiu intelectual, decât aice munca creatoare joacă un rol mai mare.

Este însă o ramură a vieţii şi activităţii omeneşti unde munca creatoare predomneşte aproape exclusiv, aceasta e arta. Aceasta e atât de adevărat, încât uneori arta şi munca creatoare se confundă. În adevăr am zis că munca creatoare creează raporturi noi de lucruri şi idei, dar aceeaşi definiţie se dă de unii artei: arta e o activitate omenească care creează raporturi noi de lucruri şi idei. Sunt mulţi care socotesc că crearea ştiinţifică e tot artă, e tot creare artistică.

Pentru aceştia activitatea unui învăţat, întrucât adună cunoş
tinţele, e activitate ştiinţifică, însă întrucât inventează şi creează

în ştiinţă, învăţatul e artist. Genialul Helmholz a arătat deosebirea între crearea ştiinţifică şi artistică, dar şi la el această deosebire se arată mai mult în metodă. De altmintrelea aceasta nu ne interesează acuma. Ceea ce ne interesează e faptul indiscutabil că în activitatea artistică munca creatoare predomneşte aproape exclusiv. După cum în învăţarea unei lecţii pe de rost e cheltuită exclusiv munca intelectuală automatică munca-exerciţiu, tot aşa în artă, în opera adevărată artistică, se cheltuieşte aproape numai munca creatoare. A şti a deosebi între o muncă şi alta, într-o lucrare artistică, va să zică a pricepe arta. A pricepe că arta e produsul muncii creatoare, în deosebi de munca-exerciţiu, e de cea mai mare importanţă pentru analiza artei. Aicea în fuga condeiului am atras întreaga atenţie a cititorilor noştri asupra acestui principiu, pentru că voim să-i dăm o aplicare practică, analizând din acest punct de vedere literatura noastră naţională contemporană, ceea ce vom şi face în articolul viitor.

II

Am arătat în articolul trecut, în câteva cuvinte, deosebirea între munca-exerciţiu şi munca creatoare şi am zis că a pricepe adânc

această deosebire vrea să zică a pricepe arta.



Din nenorocire, e foarte rară această pricepere; cu deosebire acei care reprezintă mai ales munca-exerciţiu pricep rău pe reprezentanţii muncii creatoare. Şi mai ales nu se pricepe că munca creatoare e istovitoare în cel mai mare grad, că ea cere o încordare distrugătoare a tuturor facultăţilor psihice. Această nepricepere e una din cauzele plângerilor artiştilor contra concetăţ enilor lor—şi câtă dreptate au bieţii artişti! Un om harnic care cheltuieşte toată viaţa lui muncă-exerciţiu, se uită de sus la leneşul de artist care în toată viaţa lui a scris un biet volum pentru facerea căruia, ca muncă de scris, ar fi de ajuns două zile.

Un ziarist, care după tocmeală dă în fiecare zi patru coloane de tipar, cu greu va înţelege cum un literat n-ar putea să facă într-o săptămână măcar o nuvelă sau un articol literar de aceeaşi mărime. Câţi oare înţeleg cu adevărat că, pentru facerea unui volum de poezii, lui Eminescu i-a trebuit şi un mare talent, dar şi o încordare mistuitoare a facultăţilor psihice, încordare care a contribuit desigur la tragicul lui sfârşit? Şi câţi dintre acei care se prefac că o înţeleg, nu o fac decât de modă, de ruşine; în realitate însă se uită cu dispreţ la volumul subţire, pentru copierea căruia ar ajunge cu prisos o zi. Tot acestei nepriceperi, în parte, i se datoreşte potopul de versuri proaste şi de proză şi mai proastă care se revarsă asupra ţării noastre. Acei care se interesează de dezvoltarea literaturii noastre sunt îngrijaţi cu drept cuvânt de acest potop de maculatură literară care îneacă producţiunile de oarecare talent şi îngreuiază foarte mult ivirea unui talent adevă rat. Cauzele acestei crize literare sunt desigur multiple; între cele individuale, pentru că sunt şi cauze sociale, ocupă un loc important şi această neputinţă de a face deosebire între muncaexerciţ iu şi cea creatoare. Modul în care se produc tinerii noştri consumatori de cerneală e cam următorul. Un tânăr citeşte poeziile lui Eminescu, e impresionat de ele şi, se înţelege, în acest tânăr se naşte o dorinţă de a imita pe Eminescu. Pentru aceasta tânărul nostru începe să recitească, să aprofundeze, să studieze o poezie după alta şi se opreşte, spre pildă, la una cum e Sara pe deal.



Sara pe deal buciumul sună cu jale,
Turmele-l urc, stele le scapără-n cale,
Apele plâng clar izvorând în fântâne;

Sub un salcâm, dragă, m-aştepţi tu pe mine.
Redusă în proză, această strofă înseamnă că iubita aşteaptă pe poet sub un salcâm, pe deal, pe care sună buciumul şi urcă turmele. Ce poate fi mai simplu? Şi pentru aceasta a devenit Eminescu celebru. Pentru ce? Doar că a spus-o în versuri. Atunci încearcă şi tânărul nostru să versifice pe teme tot aşa de simple ca a lui Eminescu. După un exerciţiu oarecare, după ce tânărul nostru s-a iniţiat în arta versificării şi a pătruns întrucâtva modul lui Eminescu de a versifica, el se aşterne pe lucru şi, pe teme similare ca ale lui Eminescu, scrie una sau mai multe poezii. Comparându-le pe urmă cu poeziile scrise de Eminescu, vede că se aseamănă aidoma. Şi versurile lui au ritm, rime, imagini asemănătoare; nu lipseşte nici dealul, nici salcâmul, buciumul, stelele, luna etc... Anch'io sono poeta!* exclamă tânărul nostru şi trimite poezia la vreo revistă literară care se grăbeşte să i-o publice. Dar dacă directorul revistei n-a azvârlit poezia în coşul redacţiei, publicul cititor o azvârle în coşul uitării veşnice şi tânărul nostru cvasi-poet se plânge de nerecunoştinţa şi ignoranţa contemporanilor săi. Ceea ce n-a priceput, între altele, tânărul nostru cvasi-poet sunt următoarele: Eminescu avea un anumit simţământ, o anumită stare sufletească de exprimat. Ca poet, pentru exprimarea acestei stări sufleteşti, Eminescu a ales forma poeziei lirice, cu toate câte o caracterizează: ritmul, rima, imaginile etc. Sunt însă multe feluri de ritmuri, şi mai multe rime, foarte multe imagini şi nenumărate sunt combinaţiile lor. Dar din acest haos al nenumăratelor combinaţiuni de cuvinte, imagini, ritmuri, rime, speciala stare sufletească a lui Eminescu putea să fie exprimată numai într-un fel special, şi Eminescu, din întunericul acestor

* Şi eu sunt poet (n. ed.).



nenumărate combinaţiuni de cuvinte, imagini, ritmuri, rime a desprins la lumină, prin devinaţie poetică şi prin muncă creatoare, tocmai combinaţia cea adevărată, cea necesară, aceea care i-a trebuit.

Tânărul însă în chestie, sau nici n-a avut vreo stare sufletească de exprimat şi s-a exercitat numai în facerea versurilor, sau a simţit în adevăr adânc, dar, nefiind poet, neavând devinaţie artistică, n-a ghicit adevărata combinaţie de cuvinte, imagini, ritm, n-a găsit adevărata şi necesara strofă, ci, prin munca-exerciţiu, a produs o strofă neadevărată şi numai prin formă asemănătoare cu aceea a lui Eminescu. Ceea ce poate să pară încă straniu e că tânărul nostru nepoet rămâne sincer convins că poezia lui exprimă în adevăr starea lui sufletească şi s-ar părea că el însuşi poate să fie aici cel mai bun judecător. Asemenea poate să pară straniu că tânărul nostru, în calitate de scriitor, greşeşte aşa de mult asupra propriei lui producţiuni, iar în calitate de cititor simte îndată falsitatea producţiunii altuia. Aceste fapte stranii se explică în mare parte prin legătura psihică care se stabileşte între scriitor şi producţia lui, o legătură care poate să înşele şi pe scriitorii de talent. Mai pe larg am explicat-o în articolul meu Genii necunoscute, publicat în Evenimentul literar.

* * *

Tot ce am spus aici despre producţiile cvasi-poetice se potriveşte şi mai bine pentru cele făcute în proză.

Din punctul de vedere al muncii creatoare, proza literară e o producţie mai grea şi mai superioară. Tocmai de aceea începuturile literare ale unui popor, în stadiul său de copilărie, se fac în versuri, şi nu în proză. Bineînţeles că vorbim aici de proză, ca producţie a muncii creatoare; dacă însă e vorba de producţiile

literare ale muncii-exerciţiu, apoi acestea sunt mult mai uşoare încă în proză decât în versuri. Pentru a scrie în versuri tot se cere o muncă oarecare pentru facerea versurilor, se cere obişnuinţă;

pe când în proză, cu sau fără ştiinţă, vorbim cu toţii. Şi de aceea, ce potop de nuvele, nuvelete, piese etc!... Dacă ar fi şi calitatea tot aşa de mare ca şi cantitatea – ce popor de artişti am fi noi!
Din nefericire însă, enorma, imensa parte a prozei literare scrise e producţia celei mai plate munci-exerciţiu. De câte ori naşterea unei nuvele se datoreşte faptului că tânărul cvasi-autor are o temă pentru nuvelă. De câte ori am auzit eu însumi zicându-mi-se: „Am o temă admirabilă, să vezi ce nuvelă voi face“. Vedeţi bine, omul are ce e mai important; de acuma lucrarea de artă va veni ea. La această naivitate adorabilă, răspundeam şi eu: „Am şi eu o pensulă şi culori admirabile; să vezi ce tablou à la Tizian voi face!
– Dar d-ta nu eşti pictor.
– Dar nici d-ta nu eşti nuvelist.“
Producţiile literare în proză se fac la noi cam în acelaşi fel ca şi cele în versuri.
Un tânăr citeşte nuvelele lui Turgheniev sau Garşin, Maupassant sau Daudet, Strindberg sau Kjelland. Din punctul de vedere al muncii-exerciţiu aceste nuvele nu prezintă, bineînţeles, nici o greutate. Dacă e aşa, îşi zice tânărul, fac şi eu nuvele. „Zis şi făcut.“ Tânărul găseşte o temă (lucru principal) sau o împrumută de la un cunoscut şi se aşterne pe lucru. În curând nuvela e gata şi, comparând-o cu nuvelele maiştrilor străini, tânărul găseşte că prin nimica nu e inferioară. Şi la el e o temă, şi la Turgheniev; şi la el e o intrigă, începutul şi sfârşitul unei acţiuni, povestirea, dialogul, replica, descripţii, tot, tot ca la Turgheniev.
Nuvela e tipărită şi publicul nerecunoscător trece indiferent, iar cei care pricep în de-ale artei dau din umeri. Cum voiţi ca autorul nostru să nu se plângă şi să nu dea vina pe antipatriotismul publicului nostru cititor, care preferă tot lucru străin, scrieri străine, după cum preferă produsele străine, brânzeturi şi săpunuri străine. A scoate din rătăcirea lor pe tinerii noştri cvasiautori, a le arăta imensa greutate a creării artistice, ar fi foarte

greu de făcut chiar într-un op special, dar încă într-un articol literar de gazetă. Cu toate acestea voi încerca chiar aicea să ridic perdeaua care ascunde imensa greutate a creării artistice.
Pentru aceasta să ne închipuim o scenă de iubire între doi îndrăgostiţi şi anume în momentul când fata amorezată dă un răspuns, o replică iubitului ei. Această replică, acest răspuns este el oare ceva accidental, care ar putea foarte bine să fie făcut şi altmintrelea? Evident că nu. Toţi acei care au auzit măcar de determinism, ştiu că toate acţiunile noastre sunt determinate, ştiu că fiecare act al vieţii noastre e determinat prin nenumăraţi factori interni-psihici şi prin nenumărate condiţiuni externe; şi odată ce toate aceste condiţiuni sunt dintr-un fel, acţiunea trebuie să se producă negreşit într-un fel corespunzător. Dacă deci fata va răspunde iubitului ei următoarele: „Nu, iubite, dacă ni se trimite această încercare, trebuie s-o suferim, a te revolta ar fi în zadar şi ar zdrobi şi viaţa mea şi a ta şi a acelora care ne iubesc“, apoi acest răspuns în întregul lui, până la alegerea şi aranjarea cuvintelor, e necesar şi nu poate să fie cu o iotă altmintrelea în condiţiunile în care e făcut; răspunsul e condiţionat prin întregul complex de condiţiuni în care se petrece iubirea acestor doi tineri, e condiţionat prin educaţia ei şi a lui, prin temperamentul lui ş.a.m.d.
Dacă acest răspuns s-ar schimba, nu în fond sau în intonaţie,

dar măcar în forma şi aranjarea cuvintelor, aceasta ar însemna că condiţiunile externe sau interne, fiziologice sau psihice s-au schimbat. Arta însă creează şi ea viaţa şi e supusă aceloraşi legi; când deci într-o nuvelă este o scenă de iubire, apoi un răspuns, o replică a amorezatei nu poate fi aşa sau altmintrelea, nu pot fi o mie de replici, ci în condiţiunile în care se petrece acţiunea nuvelei şi având în vedere caracterul bine hotărât şi distinct al persoanelor care vorbesc, al amorezaţilor, replica nu poate fi decât una, acea adevărată, acea ideală din punct de vedere artistic. Dar din o mulţime de răspunsuri care s-ar putea imagina, a găsi cel



necesar, cel adevărat, cel ideal, ori măcar care se apropie de ideal, aceasta nu se poate prin raţionament, nici prin muncă-exerciţiu, oricât ai cheltui-o; aceasta se poate numai prin devinare artistică, numai prin muncă creatoare. Şi aici avem numai una din multele greutăţi pe care trebuie să le învingă artistul. De toate aceste însă habar n-are scriitorul neartist. La el replicile sunt date cam aşa cum ar trebui să fie date, judecând după logica obişnuită; şi de toate celelalte cerinţe artistice el se achită în acelaşi fel, şi să te mai plângi că publicul cititor preferă nuvelele lui Maupassant!

Se naşte însă întrebarea: dacă fiecare ar fi atât de aspru faţă de propriile sale opere, atunci cum s-ar satisface cererea de hrană intelectuală care, oricum, există în publicul român? Se înţelege că a da reţete scriitorilor cum să producă opere de talent e lucru cu neputinţă. Este totuşi un mijloc foarte simplu care ar permite unor oameni cu un mediocru talent şi cu puţină muncă creatoare să dea cititorilor opere nu numai de talent, ci chiar geniale. Acest mijloc este: să traducă.



## DL PANU ASUPRA CRITICII ŞI LITERATURII

### I

### CRITICA MODERNĂ

În foaia săptămânală Epoca literară au apărut patru articole intitulate Critica şi literatura, datorite penei distinsului nostru publicist şi om politic dl G. Panu. Această excursie critică în câmpul literelor române trebuie neapărat să măgulească pe literaţii noştri: de când junimiştii au părăsit-o, nici un om politic mai însemnat nu s-a ocupat de biata literatură.

Chestiunile de ordine literară ridicate de dl Panu sunt de mare importanţă şi de aceea îmi iau libertatea să spun câteva cuvinte şi asupra articolelor d-sale şi asupra chestiilor literare tratate în ele. Nu-i vorbă, în aceste articole sunt numai o serie de afirmaţii pe care – probabil din lipsă de timp – dl Panu nu le-a dovedit, dar afirmările sunt făcute de dl Panu şi importanţa unui articol de multe ori se judecă nu atâta după conţinut, cât după iscălitură. Să vedem deci ce spune dl Panu în articolele d-sale.

D-sa ia ca punct de plecare un fapt de atâtea ori constatat şi dezbătut: starea tristă a literaturii noastre de azi. Mulţi au tratat această chestiune şi se părea că e destul de lămurită, însă dl Panu îi găseşte cu totul altă pricină. Această pricină ar fi, în primul rând , că literaţii noştri – poeţi, prozatori, critici – au uitat de literatura trecută, de literatura renaşterii noastre şi au început să se adape la un singur izvor – Eminescu. Această uitare şi nesocotire regretabilă se datoreşte invidiei artistice a literaţilor noştri care, ca să se puie mai mult în vază pe dânşii, lacomi de glorie, au făcut, în complicitate cu critica, de nu s-a mai vorbit de literatura mai veche, au făcut-o uitată.

Ca să poată însă săvârşi şi mai bine acest sacrilegiu, le-a trebuit un talent mai mare şi atunci s-au pus sub scutul numelui lui

Eminescu; şi de aici predominarea exclusivă în literatura de azi a aşa-numitului „curent Eminescu“.

Afară de această pricină mai sunt şi altele, precum: spirit de gaşcă între literaţi, hatârurile criticii, prea mare prietenie între poeţi şi critici şi, din prietenie, complezenţa acestora din urmă pentru cei dintâi.

Odată pricinile găsite, leacul se impune de la sine: „...întoarcerea la izvoarele literaturii trecute, care s-a distins prin admirabile calităţi de fantazie, de gândire, de limbă“.

„O generaţie – zice dl Panu – care s-ar inspira şi ar purcede de la o întreagă pleiadă a unei mişcări literare, de o valoare relativ chiar puţină, va produce mai bine, mai bogat şi mai original decât inspirându-se de la un singur poet“, adică Eminescu.

În esenţă, acestea sunt afirmările dlui Panu, afirmări care se repetă în toate articolele d-sale.

Una din atracţiile originale ale acestor articole e, dacă putem să ne exprimăm aşa, alura lor misterioasă. Autorul vorbeşte despre literaţi, despre critică, de criticul care protejează pe Vlahuţă şi care n-a scris despre Delavrancea ş.a.m.d. Dar nu ni se spune cine sunt literaţii, cine e critica misterioasă. În felul acesta se excită curiozitatea publicului; iar curiozitatea e şi ea unul din principiile plăcerii estetice.

A doua originalitate e vocabularul literar al articolelor.

Dl Panu, jurist şi om politic distins, introduce dialectul juridic şi administrativ şi în literatură. Astfel, d-sa ne spune că „criticul este un judecător înainte de toate, el trebuie să-şi cunoască meseria, să cunoască legile criticii“. Criticul „pronunţă deciziuni irevocabile“, trebuie să aibă „competenţa absolut necesară pentru a putea pronunţa o hotărâre valabilă“. Criticul are datoria să controleze pe poet. În articolele dlui Panu ni se mai vorbeşte de complicitatea criticii, de critici controlori, de promiscuitatea criticilor cu poeţii, de legitimarea pretenţiei că ai regulat chestia



literară a unei ţări etc. Nu-i vorbă, în felul acesta se îmbogăţeşte vocabularul literar; decât, această îmbogăţire e primejdioasă, deoarece te ispiteşte să confunzi două lumi atât de diferite: lumea politico-administrativă şi lumea artei. Şi dl Panu n-a evitat acest pericol. Astfel, d-sa găseşte vină criticii nu pentru ceea ce a scris, ci pentru că n-a scris despre anume chestie: literatura trecutului.

În lumea politică aşa e: un guvern e responsabil nu numai pentru aceea ce a făcut, dar şi pentru ceea ce trebuia să facă şi n-a făcut; dar în lumea artei lucrurile se schimbă. Un poet, romancier, critic, după ce şi-a plătit toate contribuţiile către stat şi comună, nu mai are altă obligaţie şi scrie cât poate şi cât vrea.

Sau iată o pildă şi mai caracteristică:

În privinţa relaţiilor prieteneşti personale între critici şi poeţi, dl Panu e de părerea următoare: „...este o regretabilă promiscuitate când doi factori, dintre care unul are datoria să controleze pe celălalt, trăiesc într-o dependenţă şi solidaritate aşa de strânse, că nu mai poţi distinge cine e controlatul şi cine controlatorul“.

Aşa ar fi dacă criticul ar fi controlorul şi poeţii controlaţii, criticul judecătorul şi poeţii împricinaţii; din fericire, nu e deloc aşa – şi un judecător, care pentru motive de imparţialitate ar refuza o petrecere prietenească cu împricinaţii, ar fi un model de onestitate, pe când criticul, care pe aceleaşi motive ar refuza o petrecere prietenească cu artiştii, ar fi un model de naivitate.

De altmintrelea, această confundare a unor domenii aşa de deosebite atârnă şi de concepţia pe care şi-o face dl Panu despre critica modernă, poate mai ales de aceasta.

Pentru dl Panu toate aceste expresii juridice nu sunt tocmai

metafore; d-sa crede în adevăr că există un cod de legi estetice după care criticul judecă operele artistice, le apreciază, pronunţă hotărâri asupra valorii lor şi în felul acesta slujeşte „de călăuză în aprecierea deosebitelor lucrări literare şi artistice“.
Că există în adevăr oarecare legi estetice, foarte discutabile şi ele, e adevărat; că critica serveşte şi de călăuză în aprecierea

lucrărilor literare, e de asemenea adevărat; dar toate aceste aprecieri, judecări şi călăuziri constituie aşa de puţin menirea şi fiinţa criticii literare moderne, încât ele pot fi greşite într-o critică şi totuşi ea să rămâie o lucrare de mare valoare critică şi literară.
Ceea ce face pe oamenii chiar culţi, inteligenţi, care citesc critica literară modernă – şi dl Panu desigur o cunoaşte – s-o priceapă atât de confuz e, pare-mi-se, pe de o parte persistenţa îndărătnică a teoriilor celor vechi, iar pe de altă parte recenziile literare gazetăreşti de azi. Omul modern, faţă cu imensele şi variatele cunoştinţe actuale, fireşte, nu poate să se ocupe de toate şi de aceea, ca să fie în curent cu tot ce se petrece pe terenul politic, social, literar, ştiinţific, e nevoit să se mulţumească cu nişte cunoştinţe foarte fragmentare, prezentate aşa fel încât să-i mulţumească curiozitatea, fără ca să-l puie la vreo muncă. Cu această vulgarizare comodă se însărcinează gazeta de azi, care, pentru un gologan, afară de ştiri politice din toată lumea, de buletine financiare şi economice, dă şi recenzii literare şi ştiinţifice de tot felul. Într-o astfel de recenzie literară, spre pildă asupra celui din urmă roman al lui Zola, criticul gazetei îţi va spune că în acest roman Zola a rămas tot cel vechi: psihologie cam exagerată, documentare prea amplificată, caracterul personajului Y profund, iar al personajului X greşit, nenatural; zugrăvirea mulţimii grandioasă, sublimă, descripţiile de asemenea, dar în definitiv Zola rămâne tot romantic, oricât s-ar lupta să pară naturalist pursang.
Această recenzie critică, această serie de aprecieri, judecări valabile mulţumesc pe deplin pe cititorul de azi, chiar şi pe cel cult: îi dă o idee despre roman, îi satisface curiozitatea de a vedea cum un critic îl aranjează pe un confrate şi – last not least* – îl scuteşte de munca grea intelectuală de a-şi face singur o opinie despre roman, câteodată chiar de a-l citi. Unde mai puneţi

* Cel din urmă, dar nu şi cel mai neînsemnat (n. ed.).

avantajul că cititorul nostru poate să-şi arate profunziunea judecăţii ori de câte ori se încinge în societate o discuţie literară.
– Ai citit, mon cher, romanul lui Zola? Ce admirabil şi adânc e personajul principal, cât de grandioasă e zugrăvirea mulţimii!
– Oh, da, e tot Zola cel vechi, dar, orice ar face, tot romantic rămâne.
Nu e aşa că pentru un gologan e destul de convenabil?
Şi în felul acesta, critica, recenzia „serveşte de călăuză în aprecierea deosebitelor lucrări literare şi artistice“.
Prin cele spuse sunt departe de a nega folosul recenziilor critice din gazete, precum sunt departe de a tăgădui folosul gazetei în genere; dar recenziile gazetăreşti sunt tot atât de puţin critică, pe cât de puţin vulgarizările ştiinţifice gazetăreşti sunt adevărată ştiinţă.
Dacă vom mai ţine seama şi de faptul că aceste recenzii, fiind foarte bine plătite, sunt scrise uneori de adevăraţi critici şi uneori au o adevărată valoare critică, atunci vom pricepe de ce chiar cititori din cei mai inteligenţi şi mai culţi, dar care nu se ocupă în special de chestii literare, fac o confuzie regretabilă între această critică-recenzie, critică-opinie, control, călăuză de altădată şi adevărata critică modernă.

Şi dl Maiorescu vede întrucâtva rolul practic al criticii în felul cum îl vede dl Panu; dar dl Maiorescu, discipolul esteticii germane, vede lucrurile mai larg, câteodată prea larg; e mai consecvent, mai logic; de aceea acum zece ani a demonstrat că critica (în sensul criticii control, călăuză) n-are ce căuta în ţară, e absolut de prisos; şi cum am arătat într-un articol, dl Maiorescu

avea perfectă dreptate.

Dl Maiorescu argumentează cam în modul următor: la începutul dezvoltării literare a unui popor, critica e necesară; prin aprecierile ei estetice, pe de o parte ea călăuzeşte paşii copilăreşti ai literaţilor, iar pe de altă parte dă o direcţie mai sănătoasă gustului literar al publicului. Dar cu cât se dezvoltă literatura unei



ţări, cu atât critica pierde din însemnătatea, din utilitatea ei. Odată formaţi artiştii de talent, ei nu mai au nevoie de tutela criticii pentru că, o ştie foarte bine dl Maiorescu, un adevărat artist nu se conduce după regulile stabilite de critic.

Pe de altă parte, operele literare produse de adevăraţii artişti îndreptează mai bine gustul literar al publicului decât ar putea-o face zece critici. Deci când într-o ţară se ivesc şi prosperă talente ca Alecsandri, Eminescu, Creangă, Vlahuţă, Caragiale şi atâţia alţi oameni de talent, nu mai e nevoie de critică.

Aceasta e argumentarea în adevăr ireproşabilă a dlui Maiorescu.

Se înţelege, poate să încapă o discuţie de timp, se poate susţine că n-a venit încă vremea de a dezarma critica, dar asta e altă chestie; în fond dl Maiorescu are perfectă dreptate.

Dar cum se întâmplă atunci că-n ţările cele mai culte există critica, şi nu numai nu pierde din însemnătate, dar se dezvoltă cu atât mai mult cu cât şi literatura devine mai bogată, mai luxuriantă?

Da, dar aceea e altă critică.

Acea critică modernă studiază o operă de artă în legătură cu artistul care a produs-o, o studiază ca un product al unei anumite organizaţii psihologice – şi prin aceasta e un studiu de psihologie literară. Pe de altă parte critica studiază o operă literară sau un curent literar în legătură cu epoca, cu mediul social în care a apărut această operă, în legătură cu o anumită treaptă de dezvoltare istorică care explică şi caracterizează o operă literară, după cum aceasta din urmă explică şi caracterizează pe cea dintâi; în acest sens e un studiu de filozofia istoriei şi artei în acelaşi timp.

Şi astfel critica intră în domeniul ştiinţei.

De acuma, natural, nu mai poate fi vorba de judecări, hotărâri valabile etc. Aci e nevoie de cunoaşterea psihologiei generale, de cunoaşterea relaţiunilor economico-sociale ale epocii în care a apărut opera de artă, de cunoaşterea fizionomiei morale



şi intelectuale a feluritelor clase din această epocă. Am vorbit adesea despre această parte ştiinţifică a criticii şi pentru ce-ar mai fi de zis, nu e locul aici. Aici mă interesează mai mult partea estetică a operei critice.

Din punctul acesta de vedere, critica redă, reînviază o anumită operă de artă prin altă operă de artă. Dacă arta e natura văzută prin prisma artistului (o definiţie nici mai bună, nici mai rea decât alta), atunci critica e arta văzută prin prisma criticului. Cu toţii putem vedea un peisaj frumos, care să ne producă mare plăcere; dar numai artistul vede aşa de clar, aşa de reliefate liniile hotărâtoare, aşa de precis culorile şi nuanţele lor şi numai el, prin talentul său, prin vorbe inspirate poate să ne sugereze în mod ideal acest peisaj pe care nici nu l-am văzut.

Cu toţii putem admira o creaţiune poetică; dar numai criticul o simte aşa de puternic şi aşa de clar, o pricepe aşa de profund în înseşi izvoarele ei, încât pe de o parte ne explică aceste izvoare (poetul, societatea), iar pe de altă parte, prin vorbe inspirate, prin talentul său special, ne sugerează în minte opera artistică, ne face să simţim clar, puternic, ceea ce am simţit confuz şi slab, ne face să pricepem propria noastră plăcere. În acest sens, estetic, deci critica e tot o operă de artă – altfel decât cea artistică propriu-zisă, dar totuşi o operă de artă. Critica e un gen literar deosebit, cum sunt atâtea genuri literare deosebite în poetică: genul liric, dramatic, epic.

Ceea ce deosebeşte opera de artă critică de opera de artă artistică propriu-zisă e obiectul lor: obiectul artistului, poetului (poet în sensul larg al cuvântului) e natura largă înconjurătoare, obiectul criticului e opera artistică. Această deosebire de obiect hotărăşte deosebirea acestor două genuri literare şi, prin urmare, şi deosebirea în organizaţia sufletească a criticului şi a poetului, deosebitele calităţi sufleteşti ce se cer unuia şi altuia. Poetul trebuie să aibă, mai ales, calităţi sintetice, trebuie să vadă mai ales



ansamblul total; criticul trebuie să aibă şi calităţi sintetice şi analitice dezvoltate; lui îi trebuie vederea analitică precisă a detaliilor pentru analiza ştiinţifică, şi vederea sintetică a totalului pentru redarea, reînvierea operei artistice. Aceste două calităţi se întâlnesc însă rar în acelaşi om, iată de ce au fost pe lumea asta aşa de mulţi poeţi mari şi aşa de puţini critici mari.

Am spus că pentru partea ştiinţifică a criticii îi trebuiesc criticului cunoştinţe exacte, între care, spre pildă, psihologia, istoria, economia socială (mai presus de toate) şi altele. Natural că pentru partea estetică a lucrării critice, criticul trebuie să cunoască şi legile artei, aşa puţine şi nesigure cum sunt; dar toate aceste cunoştinţe luate împreună nu pot încă forma un critic, după cum cea mai profundă cunoaştere a verisficării şi poeticii nu poate face pe un poet. În acest sens criticul, ca şi poetul, se naşte, nu se face.

Nu putem să ne ocupăm aici de psihologia comparativă a artistului şi a criticului, oricât de important ar fi aceasta. Trebuie să relevăm totuşi unele analogii dintre o operă de artă literară şi o operă de critică literară. După cum am zis, o operă critică e şi ea un gen literar. Natura înconjurătoare e un prilej pentru manifestarea artistică, opera artistică e un prilej pentru manifestarea critică. În opera artistică se răsfrânge şi se exprimă direct sau indirect întreaga personalitate a poetului, a artistului; în opera critică se răsfrânge şi se exprimă personalitatea criticului cu temperamentul lui, cu convingerile, cu toată fizionomia lui morală şi intelectuală. Şi după cum o operă artistică e cu atât mai superioară cu cât poetul, artistul a reuşit să exprime în ea mai bine, mai clar întreaga sa personalitate artistică, tot aşa o operă de artă critică e cu atât mai superioară cu cât exprimă mai clar, mai bine întreaga personalitate critică a criticului.

Din punctul de vedere al esteticii critica e deci şi ea o operă de artă de un anume gen literar, care are o valoare literară proprie,



independentă; şi dacă e legată de artă, e legată în acelaşi sens cum arta e legată de natură.

Această critică modernă conţine şi ea în mod implicit aprecieri şi judecări: doar din critica judecătorească s-a dezvoltat şi cea modernă. Dar aceste aprecieri şi judecări nu joacă nici pe departe un rol atât de important ca în critica judecătorească. Aceste două feluri de critică diferă enorm şi în scopul, şi în rezultatele

lor. Scopul criticii-opinie, control al criticii judecătoreşti – e pronunţarea, în numele unor anumite legi, a unor hotărâri valabile, dacă s-ar putea şi irevocabile, asupra valorii relative a deosebitelor lucrări literare; iar rezultatul ei social e călăuzirea judecăţii publicului, aşa încât să nu se întâmple regretabila greşeală de a se atribui poetului A numai o dată şi un sfert pe atâta talent – sau, doamne fereşte, chiar talent egal – ca poetului B, pe când în realitate primul are o dată şi jumătate cât cel de al doilea.

Scopul criticii moderne e crearea unor lucrări totodată ştiinţifice şi literare, cu prilejul operelor artistice; iar rezultatul ei e îmbogăţirea şi a literaturii ştiinţifice, şi a celei literare a unei ţări.

Nu vreau prin aceste cuvinte să neg cu desăvârşire utilitatea criticii judecătoreşti, a criticii-recenziune; această critică îşi are utilitatea ei şi la un anumit stadiu de dezvoltare literară e chiar necesară; dar din pricina acestei critici, a nu vedea critica modernă e a nu vedea pădurea din cauza copacilor.

Critica modernă are în adevăr o mare influenţă asupra dezvoltă rii şi îndreptării gustului estetic al publicului, şi aceasta din două pricini: întâi pentru că şi ea e o operă de artă şi al doilea pentru că e şi o operă de ştiinţă; ea întruneşte într-o armonie superioară şi spontaneitatea artistică, şi reflexivitatea ştiinţifică, ea ne face în acelaşi timp să simţim frumosul şi să-l pricepem. Şi această critică poate să devie cu drept cuvânt centrul unei întregi mişcări literare, al unui mare curent literar. Centrul romantismului



francez, al acestui curent literar atât de bogat, de genial, au fost deopotrivă Victor Hugo şi Sainte-Beuve.

Neputând urma aici cu dezvoltările teoretice, voi da numai două exemple, rezervându-mi dreptul să mai revin asupra acestei chestii.

Melchior de Vogüé, admirabilul critic francez, şi-a consacrat reputaţia de critic mai ales prin trei articole, care au de obiect nu literatura franceză, ci literatura rusă: Dostoievski, Turgheniev, Tolstoi, dar Le roman russe e el însuşi o operă literară de o valoare cu totul superioară.

Alt exemplu mai frapant.

Sainte-Beuve, unul din cei mai mari critici ai lumii, a vorbit uneori cu mult entuziasm despre poeţii de mâna a doua şi a vorbit cu rezervă – ştiţi de cine? de Alfred de Musset şi de Balzac, nici mai mult, nici mai puţin! Se înţelege că din punctul de vedere al criticii judecătoreşti, aceasta ar fi o condamnare fără drept de apel şi recurs a lui Sainte-Beuve ca critic; căci în realitate Musset a căpătat atâta influenţă încât a întunecat pe un poet mai mare decât dânsul, pe Victor Hugo, iar Balzac a fost ridicat la rangul de cel mai mare romancier al Franţei şi poate cel mai mare geniu al ei, arătându-se încă o dată acest fapt, nu tocmai aşa de rar, că publicul a judecat mai drept decât criticul; pe de altă parte, poeţii de mâna a doua sunt uitaţi, trăiesc doar în antologii. Cu toate acestea, paginile lui Sainte-Beuve despre ei, pline de entuziasm pentru artă, de observaţii şi idei profunde, trăiesc şi vor trăi, pentru că în ele se răsfrânge şi se exprimă personalitatea puternică a lui Sainte-Beuve însuşi.

Când acum câţiva ani am scris întâiaşi dată despre critica modernă ştiinţifică, ce ilaritate între confraţii mei! Şi acuma încă câte un scriitor naţional, cu o maliţiozitate şi mirare pe care o dau totdeauna lucrurile nepricepute, neştiute, repetă: critica ştiinţifică, auzi, critică psihologică, esto-sociologică.



Cu ocazia acestor câteva observaţii asupra criticii moderne voi

cita cuvintele savantului profesor de la Sorbona, Brunetière, cuvinte hotărâtoare, nu fiindcă reprezintă vederile proprii ale criticului Brunetière (în această privinţă nu există nimic infailibil şi eu personal sunt departe de a împărtăşi în unele privinţe vederile lui Brunetière), dar fiindcă reprezintă o constatare a istoricului, a celui mai mare cunoscător al literaturii franceze.

Brunetière a întreprins o mare lucrare: Evoluţia genurilor literare (L'evolution des genres) – cursul său de la Sorbona. Primul volum e consacrat evoluţiei criticii, pe care Brunetière o consideră ca un gen literar deosebit. Şi iată cum savantul profesor stabileşte obiectul însuşi al unei astfel de lucrări, obiectul unui studiu asupra evoluţiei criticii. Această lucrare trebuie să arate „cum critica atâta vreme, şi pentru multă lume încă azi chiar, din simpla expresie a unei judecăţi (jugement) sau a unei opinii, a ajuns nu zic o ramură, o parte a ştiinţei, dar o adevărată ştiinţă analoagă cu istoria naturală.

Şi mai departe, vorbind despre rolul lui Villemain în această evoluţie a criticii moderne, Brunetière spune:

„De acum deci e afară de orice îndoială că opera literară e în relaţii strânse, adeseori chiar în desăvârşită atârnare de starea socială, de starea politică, de acţiunile sau înrâuririle dinafară, de toate în sfârşit care în curând se vor numi «marile presiuni înconjurătoare»".

Vorbind despre opera lui Sainte-Beuve, Brunetière zice:

„Pentru a studia opera unui mare scriitor, se cere de acuma înainte dacă nu o viaţă întreagă, dar cel puţin mulţi ani; dar în schimb, deoarece nimic nu scapă acuma criticii, nici intimitatea vieţii private, nici viaţa superioară sufletească, ce mărire a obiectului, ce lărgire a punctului de vedere, ce extensiune a orizontului criticii! Şi spre pildă, când ai făcut ocolul unui Pascal sau al unui Voltaire, nu înseamnă oare că ai făcut ocolul lumii?"



Ştiu că în cele câteva cuvinte spuse aci asupra criticii rămân multe nelămurite, multe care pot produce confuzie; de aceea, voi reveni altă dată asupra acestei chestii: e uşor a fi clar când n-ai ce spune.

Acuma ne punem următoarea întrebare: critica modernă, în acest sens superior al cuvântului, stă ea oare bine în ţară la noi? Oh! nu; în această privinţă, suntem perfect de acord cu dl Panu: critica lasă foarte mult de dorit şi din punctul de vedere al calităţii, şi din al cantităţii. Critica modernă lasă acuma foarte mult de dorit şi în Apusul Europei, dar încă la noi!

Suntem de asemenea de acord că n-avem încă critici profesionişti, meseriaşi în sensul superior al cuvântului, care să-şi facă din critică scopul şi ocupaţia vieţii lor întregi. Aşa e. Dar oare în alte ramuri ale activităţii şi ale cunoştinţelor omeneşti stăm altfel? În care din aceste ramuri avem noi profesionişti, meseriaşi în sensul superior al cuvântului? Avem oare meseriaşi printre literaţi, între savanţi, între profesori, între oamenii politici? (Politicieni de meserie avem, nu i-am mai fi avut!)

La noi poeţii sunt funcţionari, literaţii negustori, savanţii se ocupă de politică, oamenii politici de avocatură, profesorii de deputăţie ş.a.m.d. Acesta e, după cum vom vedea, un rezultat firesc al stării noastre materiale şi culturale, care nu permite încă specializarea în sensul superior al cuvântului.

Diletanţii!

Dar câţi „eminenţi economişti şi sociologi" avem noi, care n-au absolut nici o lucrare în aceste ramuri ale cunoştinţelor omeneşti. Şi băgaţi de seamă că, din toate ramurile activităţii intelectuale,

critica singură are o justificare pe care nu o au altele, şi anume: dacă critica s-ar consacra în ţară la noi cu totul meseriei sale, în curând ar sfârşi prin a fi nevoită să inventeze scriitori — las la o parte părerea răutăcioşilor care cred că prin asta ar fi trebuit să înceapă...

Nu-i vorbă, dl Panu, după ce a regulat în patru articole chestia literaturii şi criticii la noi, revine iarăşi la aceasta din urmă şi

recunoaşte că „natural, acolo unde acest fel de produceri (adică literare) e neînsemnat, critica nu poate străluci". Şi noi vom mai adăuga că critica modernă nu poate să se ocupe decât de adevăratele personalităţi artistice: încercările literare, chiar de talent, rămân în sarcina recenzenţilor.

Dar dl Panu, chiar cu această scuză, găseşte totuşi că critica rămâne mai prejos de nivelul producerilor. Se poate. Eu cred însă că e greu de comparat şi de găsit care din îndeletnicirile intelectuale sunt mai prejos la noi.

Să luăm de pildă politica, care şi ea trebuie să fie bazată pe critica economico-socială.

Dl Panu zice că nu e de ajuns pentru un critic la noi să cunoască literaturile străine şi scriitorii pe care-i critică, ci trebuie să cunoască întreaga mişcare literară trecută a ţării.

Fie. Deşi a cunoaşte literaturile străine şi metoda critică întrebuinţată în străinătate şi a o aplica scriitorilor de care te ocupi — vorba lui Caragiale: pentru o ţară mică cum e a noastră, e deja destul de frumos.

Ia să vedem, distinşii noştri oameni politici, au ei această pregătire?

Nu mai vorbim de cunoaşterea aprofundată a stărilor noastre economice trecute; de asta nici nu e de vorbit, dar pe cea prezentă cine o cunoaşte?

Cine cunoaşte exact starea feluritelor noastre categorii economice şi relaţiile lor — mica, mijlocia şi marea proprietate rurală, proletariatul rural, mica, mijlocia şi marea industrie; şi mai ales, cine cunoaşte schimbările ce suferă tendinţele evoluării lor? Nimeni; pentru asta nici materialul nu e încă strâns. Pe de altă parte, cine cunoaşte la noi literatura ştiinţifică economică străină (bineînţeles, prin a cunoaşte înţeleg studierea literaturilor economice străine, nu citirea unei cărţi economice franceze sau a unui articol de revistă, sau chiar studierea unui articol de revistă, sau chiar studierea unei chestii financiare practice; nu, vorbesc

de literatura ştiinţifică economică)? Cine din „distinşii noştri oameni politici" — de cei nedistinşi nu vorbesc — „s-a dedat la această prealabilă şi neapărată pregătire?", ca să ne exprimăm chiar cu cuvintele dlui Panu? Nimeni.

Deci, făcând o comparaţie în aceleaşi condiţiuni între criticii şi oamenii noştri politici, vom găsi că un om politic de la noi seamănă cu un critic literar care nici n-ar cunoaşte literaturile străine şi metoda critică întrebuinţată în străinătate, şi nici pe scriitorii pe care-i critică.

Mai prejos!

E greu de hotărât care anume din manifestările noastre intelectuale e mai prejos. Un copil, când îl întrebi pe cine iubeşte mai mult, pe tata sau pe mama, răspunde pentru a nu supăra pe nici unul: „Pe amândoi mai mult". Aşa şi noi, pentru a nu supăra pe nimeni, răspundem: „Toate-s mai prejos".

De aici se vede clar că nu sunt împotriva faptului de a se insista asupra inferiorităţii noastre faţă cu ţările mai culte; comparaţia asta, deşi puţin măgulitoare, e chiar foarte folositoare; ea poate

să ne slujească ca o emulaţie, să ne mai scadă din îngâmfare; şi apoi adevărul trebuie spus ori de câte ori se prezintă ocazia; cred însă că e nedrept să scoţi din lanţul întreg al manifestărilor noastre sociale una şi să o consideri ca o excepţie, când ea nu e decât unul din inelele lanţului. E nedrept, dar e şi periculos: căci acela care întrebuinţează acest metod exclusivist riscă să fie rătăcit în căutarea pricinilor. La un fenomen excepţional cauţi şi o pricină excepţională şi insişti, spre pildă, cu multă energie asupra prieteniei poeţilor cu criticii, asupra promiscuităţii lor. (Da, zice dl Panu, nu-mi retrag cuvântul: promiscuitate.) Când însă fenomenul e general şi când avem pricini atât de hotărâtoare şi atât de bătătoare la ochi care să ne explice starea tristă a criticii noastre, şi anume starea materială şi culturală a ţării pe de o parte, lipsa chiar a unor manifestări literare care ar da material şi imbold criticii pe de altă parte, atunci ce importanţă poate avea faptul că criticul şi poetul au mâncat o salată de ţâri împreună?



E ca şi vorba aia din anecdota cu primirea lui Napoleon.

Napoleon I, la intrarea sa cu trupele într-un orăşel din Germania, a fost primit fără obişnuitele salve de tunuri. Furios, Napoleon a cerut explicaţie primarului pentru această lipsă de respect. „Maiestate – a răspuns primarul – sunt multe pricini importante care au făcut să nu vă putem primi cu salve de tunuri. Prima e că n-avem nici tunuri, nici iarbă de puşcă, al doilea, pe cucoana preoteasă au apucat-o colicile, al treilea...“

Se zice că Napoleon a întrerupt pe primar, s-a mulţumit perfect cu pricina întâi şi a trimis preotesei condoleanţele sale pentru trista-i păţanie.

## II

## EPOCI ŞI CURENTE LITERARE

Ceea ce îl supără mai ales pe dl Panu e uitarea şi nesocotirea literaturii celei mai vechi. „Încă nu s-a auzit ca în domeniul literaturii – zice d-sa – unde trebuie să fie o continuitate fatală, ca de altminteri în orice domeniu, mai ales intelectual, o generaţie nouă să se arate aşa de dispreţuitoare şi aşa de necunoscătoare faţă cu alta veche“.

Cred că dl Panu exagerează. Nu e exact că literaţii de azi dispreţuiesc atâta pe literaţii din trecut şi am să găsesc expresii mai violente în Franţa împotriva lui Victor Hugo, decât la noi împotriva lui Conachi şi Momuleanu.

În literatura precedentă avem pe Alecsandri şi Alexandrescu; şi cine a negat talentul lui Alecsandri şi marile servicii literare aduse de el, care e şi creatorul limbii literare şi a cărui influenţă deci se simte indirect în tot ce se scrie?

Asupra lui Alexandrescu citām numai frumosul articol al lui Delavrancea în Revista nouă, care începe cu cuvintele: „Mare scriitor, poet însemnat“; şi mai departe d-sa îl numeşte „român mare,



poet de geniu şi suflet de erou“. „Abia pot cuvânta copiii – zice Delavrancea – şi încep cu acest vestit vers:

Un bou ca toţi boii, puţin la simţire...“

Mi-aş permite asemenea să trimit pe dl Panu la articolul meu Mişcarea literară şi ştiinţifică, unde arăt importanţa şi superioritatea în unele privinţe a literaturii de la 1848.

Acolo unde dl Panu are perfectă dreptate e când zice că scriitorii mai vechi n-au nici o influenţă asupra poeţilor de azi, care se găsesc sub înrăurirea dominantă a lui Eminescu; şi e iarăşi adevărat ce zice d-sa că nimeni din poeţii tineri de azi nu imitează, nu se inspiră din poeţii trecutului nostru literar; aceştia sunt întunecaţi cu totul de influenţa lui Eminescu şi a eminescianismului.

Influenţa lui Alexandrescu şi Alecsandri în acest sens e ne-
însemnată, iar a celor mai vechi absolut nulă; în acest sens aceştia
din urmă sunt în adevăr nesocotiţi. Aşa e. Decât nu pricep de ce
ar părea acest fapt atât de neauzit în istoria literaturii?
* * *
Din Grecia antică ne-a rămas un document literar de o nepreţ
uită valoare: e comedia lui Aristofan Broaştele, o satiră literară
spirituală şi muşcătoare. Aristofan, care a trăit în timpul lui
Euripid şi deci în timpul domniei tragediei acestuia, se revoltă
împotriva acestei domnii şi pledează cauza literaturii vechi, a
tragediei lui Eschil, întunecată cu totul de aceea a lui Euripid.
Campania lui Aristofan împotriva lui Euripid şi în favoarea lui
Eschil e condusă nu atât de motive estetice, cât de motive politice.
Aristofan a fost un fruntaş al partidului reacţionar din vremea
lui, şi de atunci câte campanii literare sunt conduse de aceleaşi
motive!
Marele satiric grec pune în comedia Broaştele pe Eschil şi Euripid
să concureze pe lumea cealaltă, în ţara lui Pluto, pentru
întâietate, pentru sceptrul poeziei. Concurenţii încep să apere

fiecare tragedia sa şi se înjură oribil: nemernic, şarlatan, corupător
de copii, asasin sunt amabilităţile cu care se gratifică unul pe
altul. Faţă cu argumentele solide ale celor doi concurenţi, ne-
ştiindu-se cui să i se dea întâietatea, se hotărăşte cântărirea versurilor
unuia şi altuia. Se înţelege că versurile lui Eschil trag mai
greu, cumpăna lui se lasă jos, a lui Euripid se ridică sus, şi Eschil,
plin de mândrie, zice că poate Euripid împreună cu versurile
să puie pe cumpănă şi nevastă, şi copii şi tot versurile sale,
ale lui Eschil, vor trage mai greu. Natural că Aristofan face să se
sfârşească concursul prin victoria lui Eschil, care pleacă pe pământ
să-şi continue opera sa, să domnească asupra poeziei; în locul
său, pe lumea cealaltă, îl lasă pe Sofocle, iar Euripid rămâne
învins, umilit.
Dezbaterile acestui proces literar, pledoariile lui Eschil şi Euripid
sunt şi azi de un mare interes estetic, dar pe noi acuma ne
interesează mai ales faptul atât de important că încă în Grecia
antică erau curente, epoci literare care întunecau literatura trecută
şi încă pe atunci era luptă pentru reabilitarea acestei literaturi.
De atunci fapte de acestea sunt nenumărate şi te încurcă nu
lipsa de dovezi, ci „l’embarras de richesses“.

Să luăm spre pildă literaturile moderne.
Epoca lui Lessing, Goethe, Schiller a întunecat cu desăvârşire
toate epocile precedente, făcându-le să mai trăiască doar în antologii
şi în istoria literaturii.
Dar epoca lui Mickiewicz, care a întunecat literaturile precedente,
deşi polonezii au avut în trecut o epocă de aur în literatura
lor! Dar poezia poeţilor aşa-numiţi „lakers“, care a întunecat
cu desăvârşire poezia lui Pope! Dar poezia lui Byron şi byronismul,
care au întunecat pe a poeţilor „lakers“!
Să luăm încă o literatură, mai cunoscută la noi în ţară: cea
franceză. Oare romantismul n-a înlocuit clasicismul, dând o lovitură
de moarte dramei clasice? Şi romantismul n-a dispărut la
rândul lui sub loviturile naturalismului? Nesocotirea clasicismu-

lui de către romantici şi a romantismului de către naturalişti sunt
doar cunoscute şi la noi, şi iată pentru ce am zis că Victor Hugo
a fost mai maltratat în Franţa decât la noi un Momuleanu; pentru
că acolo un curent literar dispare împotrivindu-se prin luptă
— şi în lupta literară nu se prea măsoară cuvintele.

Se va zice desigur: bine, aşa e, dar nicăieri această nesocotire n-a mers aşa departe ca la noi. Depinde.

Am văzut că în Germania epoca lui Lessing, Goethe, Schiller a şters cu desăvârşire însemnătatea epocilor precedente şi un scriitor care ar propune ca literaţii germani de azi să se inspire şi să imiteze pe poeţii epocii lui Klopstock, şi mai ales pe acei ai epocilor precedente, ar căpăta o primire nu tocmai măgulitoare.

Dar să nu ne băgăm între boierii mari, să nu ne comparăm cu ţara lui Shakespeare, Dante, Goethe. Să ne comparăm, după cum e şi logic, cu o ţară asemănătoare cu a noastră în cultură, ca Rusia. Istoria culturală şi economică a Rusiei seamănă mult cu a ţării noastre şi e asemănare şi în privinţa dezvoltării literare. În Rusia, tot în a doua jumătate a veacului trecut, a început renaş terea literară.

Şi deşi ruşii, încă pe timpul Ecaterinei, au o lucrare de mare

talent: comedia lui Fonvizin Nedorosl, deşi au poeţi de talent ca Derjavin şi Jukovski, ruşii totuşi socotesc începutul adevărat, nu cel istoric, al literaturii lor cu Puşkin şi Lermontov, după cum şi noi vom socoti adevăratul început al literaturii noastre cu Alecsandri şi Eminescu.

Influenţa estetică a literaturii trecute asupra literaturii ruse de azi e absolut nulă.

Îmi închipui numai ce ar zice opinia publică în Rusia, dacă un critic ar sfătui pe poeţii tineri să se inspire şi să imiteze pe Derjavin, Batiuşkov! În Rusia există o opinie publică literară.

Dar de ce să vorbim de alţii? În tânăra şi săraca noastră literatură n-am avut, încă înaite de Eminescu, curentul Alecsandri,



„care – după cum zice dl Panu – a ţinut aproape singur încordată opinia ţării în curs de peste patruzeci de ani“? Alecsandri a fost cel dintâi care a întunecat întreaga mişcare literară trecută şi a întunecat pe un poet mai slab ca formă, dar mai puternic ca gândire şi mai intens ca simţire poetică: pe Alexandrescu.

Ce urmează din toate aceste exemple?

Urmează că ceea ce i-a părut dlui Panu un fapt unic în istoria literaturii, e un fapt general care se repetă şi trebuie să se repete în toate literaturile lumii; acest fapt e rezultatul însăşi legii dezvoltării literare, mai mult decât atâta: al însăşi legii dezvoltării spiritului omenesc.

Vorbind ca Hegel şi întrebuinţând terminologia lui, am zice că aceasta e mişcarea dialectică a spiritului omenesc, unde un curent literar neagă (Hegel) alt curent, pentru a fi la rândul său negat de altul. Sau întrebuinţând o concepţie şi un termen mai modern: aici avem a face cu o lege a însăşi evoluţiei literare.

Un curent literar se naşte, se dezvoltă, înfloreşte şi moare, şi altul îi ia locul, supunându-se aceloraşi legi imuabile ale evoluţiei universale.

„Aha – va zice un cititor prea din cale afară de perspicace – am înţeles unde o duci: adică curentul literar de azi în ţara românească, fiind cel din urmă în timp, în evoluţie, e superior celor trecute; deci o înapoiere la literatura trecută, pentru a ne adăpa din ea, a ne inspira şi a o imita, ar fi un pas înapoi, ar fi un pas reacţionar pentru literatura noastră!“

Că ar fi un pas reacţionar e adevărat, dar nu pentru că literaţii de azi sunt superiori celor din trecut. Întreaga argumentare a excelentului meu cititor e deci greşită.

Evoluţie nu e identic cu progres, după cum cred unii cetăţeni onorabili: evoluţia e mişcarea şi schimbarea fenomenelor în timp; şi din punctul de vedere al omului, această schimbare poate fi

progresivă sau regresivă – prin ea însăşi ea nu e nici una, nici

alta. Cel din urmă fenomen în timp deci, fie în seria fenomenelor organice, fie în seria fenomenelor psihice, nu e neapărat cel mai superior din punctul de vedere al omului: se poate deci foarte bine ca un curent sau o epocă literară contemporană nouă să fie inferioară, din punctul de vedere al artei, unui curent de acum trei sute de ani.

Mai mult decât atâta: curentele şi epocile literare atârnă negreşit de restul vieţii sociale a unei epoci; dar aceasta nu în sensul că cea mai înaltă treaptă a dezvoltării sociale e întovărăşită de cea mai înaltă treaptă a dezvoltării artistice. Se poate întâmpla chiar contrariul, adică o treaptă de dezvoltare socială superioară să fie reprezentată şi exprimată de o manifestare artistică mai săracă decât o treaptă de dezvoltare socială inferioară.

pul Elisabetei, cât suntem noi acum superiori centrului Africii; literatura însă din vremea Elisabetei, epoca lui Schakespeare, desigur nu e inferioară literaturii de azi.

Astfel Englitera de azi e atât de superioară Engliterei din tim-

Un exemplu mai izbitor e Germania.

Germania de azi, sub raport economic, politic, moral, ştiinţific, e nemăsurat superioară Germaniei de acum o sută de ani, iar literatura Germaniei de azi e nemăsurat inferioară literaturii de acum o sută de ani, a epocii lui Lessing, Goethe, Schiller. Aici s-ar putea zice că există un raport invers.

Ştiu că aceasta jigneşte bunul nostru simţ, spiritul de simetrie; decât mersului firesc al lucrurilor puţin îi pasă de bunul nostru simţ şi spiritul de simetrie.

Desigur, acest bun simţ poate să ne obiecteze: foarte bine, dar dacă literatura Germaniei de azi e aşa de slabă în comparaţie cu epoca ei clasică, literaţii de azi n-au decât să se întoarcă la tradiţia largă şi variată a lui Lessing, Goethe, Schiller, să se inspire dintr-î nşii şi să-i imiteze. Sau, cum zice dl Panu, mustrând pe poeţii de azi că neglijează tradiţia noastră literară şi au ca model numai pe Eminescu: „...O generaţie care s-ar inspira şi ar purcede

de la o pleiadă a unei mişcări literare, de o valoare relativ chiar puţină, va produce mai bine, mai bogat şi mai original decât inspirându-se de la un singur poet, decât imitând servil pe un singur poet, aibă acela, el pentru el, oricât de mare valoare. Iată marea slăbiciune a literaturii noastre actuale; toţi poeţii, poetaştrii şi poeţoii s-au repezit cu lăcomie să se adape la un singur izvor – Eminescu“.

Pentru aritmetica vieţii practice, aşa e; cu cât imitezi pe mai mulţi poeţi, cu atât produci mai bine; şi iarăşi e evident că, de pildă, zece poeţi de valoare relativ puţină tot fac ei cât vreo trei de o valoare mai însemnată şi deci, inspirându-te şi imitând pe patru poeţi de valoarea lui Eminescu, vei produce mai bine, mai bogat.

Aşa e; decât, filozofiei artei puţin îi pasă de aritmetica vieţii zilnice – şi în artă e posibil ca, inspirându-te şi imitând (pe cât poate fi vorba în artă de imitare) pe un Eminescu, să faci o operă de oarecare valoare, iar inspirându-te (pentru producerea artistică) şi imitând douăzeci de poeţi, fiecare mai mare decât Eminescu, să produci o lucrare nulă.

Şi iată, în puţine cuvinte, cum şi de ce.

În veşnica mişcare numită viaţă, nu poate fi nici stare pe loc, nici odihnă; trebuie să mergi înainte sau îndărăt (bineînţeles, înainte şi îndărăt din punctul de vedere omenesc). În această veşnică mişcare se schimbă stările sociale şi împreună cu ele, şi

în ele, se schimbă relaţiunile omeneşti, se schimbă moravurile, ideile, simţămintele — într-un cuvânt, modul de a simţi şi gândi —, iar împreună cu aceste schimbări se schimbă şi literatura, care nu e decât o manifestare a acestor moduri de viaţă, de gândire, de simţire. Literatura fiecărei epoci exprimă deci modul de a gândi şi a simţi al acelei epoci. Dacă această exprimare artistică a modului de viaţă, de gândire, de simţire va fi sau nu făcută într-un mod superior artistic, aceasta depinde de două condiţiuni. Prima e apariţia şi prezenţa în acea epocă a geniilor sau talentelor

mari; aceasta e pentru fiecare epocă o condiţie accidentală, fiindcă geniul e un accident fericit. A doua condiţiune esenţială e mediul social, condiţiunile sociale înconjurătoare, favorabile pentru deplina şi armonica dezvoltare a talentelor. Dacă aceste două condiţiuni coexistă, literatura epocii va fi genială, dacă lipsesc mai mult sau mai puţin, va fi şi literatura mai mult sau mai puţin slabă. Dar genială sau slabă, literatura fiecărei epoci exprimă şi trebuie să exprime modul de a vieţui, de a gândi, de a simţi al epocii corespunzătoare — şi în definitiv fiecare epocă are literatura pe care o merită, pe care trebuie să o aibă.

Dar slabă sau nu, literaţii unei epoci ulterioare nu pot să înceapă să imiteze literatura unei epoci trecute (şi dacă se întâmplă aşa ceva, apoi numai în virtutea unor cauze politicosociale excepţionale), pentru că ei trebuie şi nu pot decât să exprime viaţa epocii lor, modul ei de a gândi şi simţi. Critica poate lua ca punct de plecare pentru opera sa o literatură trecută, pentru că arta e însuşi obiectul, elementul criticii, arta e atmosfera în care trăieşte şi se dezvoltă critica; obiectul artei şi mai ales al poeziei lirice (şi rog a nu se uita că în aceste articole vorbim mai ales de poezia lirică) e însăşi viaţa înconjurătoare; atmosfera în care trăieşte şi se dezvoltă poezia e însăşi atmosfera morală a epocii. Iată pentru ce un poet dintr-o anumită epocă nu poate şi nu trebuie să imiteze un poet dintr-o epocă trecută, oricât de mare ar fi acela — şi dacă acest poet de talent mijlociu, exprimâ
nd viaţa pe care el însuşi o trăieşte, va face o operă pasabilă — când se va apuca să imiteze geniile trecutului şi să exprime, deci, o viaţă pe care n-o cunoaşte, n-a trăit-o, va face o operă ridicolă. Şi iată pentru ce un eminescian care, sub influenţa lui Eminescu, inspirându-se din el şi având-ul ca model, va produce o operă pasabilă, când va începe să imiteze pe marele Pindar, va face o operă ridicolă.

Şi iată pentru ce romancierii de azi ai Germaniei se inspiră de la contemporanii lor ruşi, francezi, de la Zola, Maupassant, iar

nu din Werther sau Wilhelm Meister al arhigenialului lor Goethe; da asemenea dramaturgii germani de azi sunt influenţaţi de Ibsen, iar nu de Schiller, romancierii Italiei de azi se inspiră de la ruşi şi francezi, şi nu de la genialul lor Manzoni ş.a.m.d.

La lumina acestor adevăruri dobândite am putea să abordăm însuşi miezul articolelor dlui Panu, adică relaţia dintre eminescienii noştri de azi şi literatura trecută; dar mai înainte, neapărat, trebuie să vedem ce e Eminescu, ce sunt eminescienii, ce e curentul eminescian, căci lămuririle în această privinţă ne vor lumina şi mai bine asupra celor zise până acum.

Când am citit întâiaşi dată în Epoca literară că dominarea curentului Eminescu, şi în parte chiar existenţa lui, se datoreşte lăcomiei de glorie a unor poeţi şi complicităţii unui critic, mi-am

adus aminte fără voia mea de nişte articole economice şi publiciste
pe care le-am citit în organul dlui Panu, în Ziua.
În nr. 80 al acestei gazete, în rubrica Chestiuni economice, distinsul
economist susţine că lupta atât de acută din secolul nostru
între capital şi muncă, patroni şi muncitori, jertfele nenumărate
ce costă această luptă le datorim nesocotinţei şi neprevederii
economiştilor care au propovăduit libertatea deplină a tranzacţ
iunilor, formulând-o într-o cunoscută frază: „laissez faire,
laissez passer“*.
* Iată propriile cuvinte ale distinsului economist:
„A fost o mare nesocotinţă din partea economiştilor când au proclamat
libertatea ilimitată a muncii, a învoielii. A fost o idee nenorocită când au
declarat că învoielile, fixarea salariului, concedierea lucrătorilor etc.
atârnă
şi trebuie să atârne de legea ofertei şi a cererii.

Într-un articol scris cu prilejul torturilor din Bacău, distinsul
publicist politic vorbeşte de starea de ilegalitate care domneşte
la noi, de faptul că doi oameni politici au vrut să introducă o
stare legală: dnii Fleva şi C. A. Rosetti, dar amândoi n-au reuşit.
Care e pricina insuccesului lor? „Nu stau la îndoială a zice –
spune eminentul publicist – că atât C. A. Rosetti, cât şi dl Fleva
datoresc insuccesul lor în mare parte însuşi temperamentului lor“,
sau lipsei de „supleţe cuvenită politică“ (Ziua, nr. 76).
Dar ce are a face una cu alta, mă vor întrerupe desigur cititorii
mei, ce are a face doctrina economiştilor despre neamestecul
statului sau introducerea domniei legilor în ţara noastră cu Eminescu
şi curentul eminescian?... Apoi are mult a face, pentru că
în câteşitrele e aceeaşi greşeală în a înfăţişa fenomenele –
fie din domeniul economiei sociale, fie din domeniul politic
social, fie din cel literar; şi în câteşitrele cazurile e acelaşi
mod greşit de a explica pricinile pozitive sau negative ale
acestor fenomene.
E evident că, deoarece nesecotinţa şi neprevederea economiş
tilor a fost pricina că „teribila sămânţă de discordie şi duş-
mănie care astăzi separă în două tabere pe patroni şi muncitori“
n-a dispărut sau nu s-a îndulcit, iar temperamentul lui Rosetti e
Când aceiaşi economişti au rupt complet cu trecutul, decretând un industrialism
nou în care să fie un singur principiu dominant: „ajută că te va
ajuta D-zeu“ – căci la aceasta se reduce faimosul „laissez faire, laissez
passer“
– atunci ei, fără să ştie poate, au semănat teribila sămânţă de discordie
care azi separă în două tabere pe patroni şi muncitori.
Economiştii trebuiau să înţeleagă că nu e cu putinţă ca să laşi fără nici o
protecţie pe cei slabi faţă cu acei tari, şi că idealul liberului angajament şi
al
liberei iniţiative particulare pot aduce dezastruoase consecvenţe (consecinţe;
n. ed.).
Dacă economiştii ar fi ţinut seama de legislaţia din trecut cu privire la
raporturile dintre patroni şi lucrători şi ar fi păstrat-o, adaptând-o noilor
necesităţi ale marii industrii, cu aceasta ar fi cruţat o sută de ani de
teribilă
muncă şi de enorme pagube.“

Şi cu explicaţia nereuşitei lui Rosetti stăm tot aşa.

pricina că nu s-a întemeiat la noi domnia legilor încă acum cincisprezece
ani, e natural ca şi pricina curentului Eminescu să fie
temperamentul invidios al poeţilor sau nepriceperea criticului.
Şi dacă economiştii ar fi fost mai cuminţi şi mai prevăzători, Rosetti

mai cu multă „supleţe politică“, iar poeţii noştri nelacomi de
glorie, n-am fi avut nici lupta acută şi distrugătoare între lucrători
şi patroni, nici starea de ilegalitate, nici curentul Eminescu.
Din nenorocire, lucrurile stau altfel.
„Teribila sămânţă de ură şi discordie între patroni şi lucrători“
a fost sădită de însăşi treapta de dezvoltare a producţiunii economice,
de marea industrie. Burghezimea, reprezentanta marii
industrii, avea nevoie de învoieli libere, de libera exploatare a
lucrătorilor. Şi fiindcă burghezimea reprezintă progresul în
producţiune, fiindcă ea era clasa dominantă, ea a făcut să predomine
interesele ei; economiştii, întrucât reprezentau interesele
burghezimii, au creat teorii ad-hoc pentru apărarea intereselor
ei; iar dacă ar fi fost mai socotiţi şi ar fi luat partea lucrătorilor,
n-ar fi fost ascultaţi şi atâta tot. Ceea ce cere economistul nostru
de la economişti, adică protecţie legală a muncii, n-a putut fi
smuls burghezimii decât după o luptă uriaşă. A trebuit o luptă în
sânul înseşi claselor dominante, între burghezimea reprezentantă
a marii industrii şi aristocraţimea reprezentantă a proprietăţii
funciare, care a luat partea lucrătorilor, şi a trebuit o luptă îndelungată,
plină de jertfe, de sânge şi de vieţi omeneşti din partea
lucrătorilor, ca să smulgă aceste legi. Cum dar ar fi putut să facă
economiştii, prin teoriile lor, aceea ce de abia a putut să facă o
luptă uriaşă, asemănătoare cu formidabilele procese ale naturii?
Cine i-ar fi ascultat?* Rolul lor de împăciuitori ai intereselor acestor
două clase protivnice nu putea fi decât aproape nul.
* De altmintrelea legenda, atât de înrădăcinată, că economiştii au fost
pentru absolutul neamestec al statului între lucrători şi patroni începe şi ea
să fie spulberată.

Formele politico-sociale pe care le-a îmbrăcat ţara noastră la
un timp dat erau departe de a fi potrivite cu realitatea lucrurilor.
Era deci fatal ca între formele politico-sociale –, reprezentate
pe hârtie de anumite legi, şi viaţa reală, relaţiile reale să nască o
deosebire profundă care se manifestă în primul rând prin neobservarea
legilor, prin călcarea lor.
Această deosebire între starea formală-legală şi starea reală în
ţara noastră e un fapt care dominează în parte însemnată întreaga
noastră viaţă politico-socială de mai bine de treizeci de ani.
Pentru a remedia acest rău în toată întinderea lui, trebuie deci
ridicată starea reală şi relaţiile reale ale vieţii până la starea formală,
până la instituţiile civilizate liberalo-burgheze. Aceasta e o
revoluţie mult mai grea decât aceea de la 1848, pentru aceasta
trebuie vreme şi conlucrarea a o mulţime de oameni. Dacă Rosetti
ar fi avut supleţea politică a tuturor oamenilor politici din
lume, încă n-ar fi putut reuşi. Rosetti, unul din cei mai iluştri

reprezentanţi ai acestei din urmă revoluţii, a făcut tocmai aceea
ce trebuia să facă pe vremea lui, ce au făcut toţi oamenii mari
care au atacat probleme necoapte, neajunse încă la vremea când
pot să fie rezolvate. El a fost învins, necesarmente învins, dar n-a
transigiat, n-a făcut concesii peste concesii sub cuvânt că e om
de stat şi a căzut în picioare, cu capul sus, lăsându-şi numele
steag pentru acei ce vor veni după el. Şi în toate acestea l-au
ajutat nesupleţea lui politică şi nesupleţea lui de caracter.
Se înţelege: sunt alte condiţiuni acum, şi poate s-ar putea face
şi lucra altfel.
Dacă trecem acuma la eminescianism, la curentul Eminescu,
vom vedea că şi aici chestia e mult mai adâncă decât s-ar părea
la prima vedere.
* * *

Acum patruzeci de ani, ţara românească a început să sufere o
prefacere radicală. O stare nouă de lucruri înlocuia o stare de
lucruri consacrată printr-o lungă dezvoltare istorică. Şi această

înlocuire a unei stări de lucruri prin alta nu se săvârşea pas cu
pas, ci relativ brusc, aşa cum era impus de înseşi condiţiunile
istorice în care se găsea ţara noastră.

Libertatea iobagilor, producerea pentru vânzare, înlocuind în
mare parte producerea pentru propria întrebuinţare, dezvoltarea
oraşelor şi a vieţii orăşeneşti, o constituţie liberală înlocuind
instituţiile politice semifeudale, drumurile de fier, telegraful,
relaţiile uşoare şi continue cu Occidentul european, şcolile superioare
şi adăparea unor pături mai largi la izvoarele ştiinţei şi
artei Europei occidentale – iată schimbările profunde operate
în viaţa noastră socială.

Se înţelege că această schimbare bruscă şi profundă a unei stări
sociale în alta nu putea să nu fie urmată de o adâncă schimbare
în moravurile ţării, în modul ei de a gândi şi de a simţi. Această
schimbare în moravuri, în idei, în simţiri, trebuia să fie însemnată
mai ales în păturile orăşeneşti.

Ca să ne înfăţişăm mai clar şi mai plastic cât de profundă e
această schimbare, mai ales în păturile culte – şi când e chestia
de literatură, mai ales de aceste pături trebuie să fie vorba, fiindcă
ele dau şi scriitori şi cititori –, să comparăm viaţa unui
tânăr mai cult de acum o jumătate de veac cu viaţa unuia din
ziua de astăzi.

Copil: învăţa puţin, ducea o viaţă trupeşte sănătoasă; tânăr:
se scula dimineaţa, săruta mâna părinţilor, lua cafeaua, se ducea
în prăvălie sau la slujbă, sau la câmp, se întorcea la vremea mesei,
pe urmă odihna, culcatul devreme, sculatul de dimineaţă. A venit
vremea să se însoare – îngrijeau părinţii; ce grijă avea el?
Însurat la vreme, gospodar. Viaţa lui curgea tot aşa de liniştită;
nevasta cunoştea gospodăria şi îndatoririle ei, bărbatul pe ale
lui, botezau copiii, mergeau frumos duminica la biserică. Interese
mai largi intelectuale lipseau, politica în înţelesul de azi, asemenea.
Zilele treceau asemănătoare unele cu altele; azi ca mâine,
ieri ca azi.

Cam aceasta era viaţa unui om mai avut din vremea aceea; şi
numai oamenii mai avuţi puteau să dea şi oameni ceva mai culţi.
Aceste condiţiuni de trai, atât de nepriincioase pentru viaţa
intelectuală, pentru lărgirea orizontului intelectual, atât de nepotrivite
pentru adâncirea afectelor, sentimentelor, pasiunilor,
această viaţă e însă foarte favorabilă echilibrului corporal şi sufletesc
şi mai ales favorabilă sănătăţii corporale şi nervoase, vieţii
animalice a omului.

Şi acum închipuiţi-vă, sau mai bine observaţi viaţa unui tânăr
mai cult, mai ales viaţa de azi a proletarului muncii intelectuale
– căci mai cu seamă din clasa aceasta de oameni se recrutează
şi scriitorii şi cititorii în zilele noastre. Copil: e plin de griji, învaţă
mult, în şcoală petrece o parte însemnată a vieţii: cincisprezeceoptsprezece
ani. Încă de pe băncile şcoalei i se dezvoltă toate
sentimentele de invidie, emulare, şiretenie, atât de necesare azi
în lupta pentru existenţă. Tânăr: trebuie să dea vârtos din coate,
trebuie să-şi încordeze toate puterile fizice ca să poată străbate
în această luptă ucigătoare pentru trai.

Această luptă durează toată viaţa şi fiecare zi din viaţă e
otrăvită de nesiguranţa zilei de mâine.

Ziua, muncă şi muncă nervoasă; noaptea, teatru enervant, pe
urmă cafenele, petreceri, de multe ori desfrâuri. Şi luxul stră-

lucitor, aprinzător de dorinţe, de invidie amară, şi sărăcia umilitoare, aprinzătoare de ură, şi zgomotul oraşului, gazetele zilnice, aducătoare de ştiri din câteşipatru colţuri ale lumii, şi politica, arta, toate excită gândirea, exaltează simţămintele, zguduie nervii.
Dar viaţa erotică socială, poate mai importantă decât toate.
Copil: e deja iniţiat în toate misterele amorului, în toate tainele corupţiei; simţămintele sexuale exaltate peste măsură, se amorezează de zece ori până la însurătoare şi se însoară istovit de bărbăţie.*

* Toate chestiile atinse aici sunt dezvoltate pe larg în articolele mele Cauzele pesimismului în literatură şi viaţă şi mai ales în articolul Artiştii proletari intelectuali.



Această viaţă e imens deosebită de cea din epoca trecută: e atât de prielnică lărgirii orizontului intelectual, încât aproape ameninţă hotarele inteligenţei; e atât de potrivită pentru adâncirea sentimentelor, afectelor, pasiunilor până la exaltarea lor patologică, dar totodată şi atât de defavorabilă sănătăţii şi echilibrului corporal şi sufletesc! Ea produce neurastenia, nevroza, întrun cuvânt acea stare patologică sufletească pe care oamenii care o simt, dar nu ştiu s-o explice, o numesc: boala veacului.
Această stare sufletească nouă, aceste gânduri zbuciumate, chinuitoare trebuiau să fie exprimate într-o formă artistică.
Care era forma şi genul literar în care putea să fie mai cu succes exprimat acest nou état d’âme sau, în traducere incompletă, această nouă stare sufletească?
Un om care ştie să analizeze producţiile artistice în legătură cu stările sociale în care ele iau naştere, ar putea cu uşurinţă să prezică genul şi forma literară care va exprima mai cu succes modul nou de a simţi, de a gândi.
Gândurile zbuciumate care apasă cugetarea, simţămintele adânci, chinuitoare, care ameninţă să rupă inima, pot fi exprimate numai direct, ca proprii cugetări şi simţiri, dar nu indirect, ca simţirile şi cugetările altora.
Un scriitor zbuciumat de gânduri, chinuit de pasiuni e în mod necesar individualist, e prea ocupat de propriile sale idei şi simţiri ca să le aştearnă altmintrelea decât ca exprimare a eului său.
Genul literar, însă, care exprimă mai bine sentimentele şi suferinţele individuale e genul liric, un gen mai ales subiectivist şi individualist.
Acest gen literar, atât de individualist, e foarte potrivit pentru societatea burgheză, atât de egoistă şi de individualistă, al cărei principiu esenţial e atât de bine exprimat de economiştii burghezi în celebra formulă: „Fiecare pentru dânsul şi Dumnezeu pentru toţi“.



E deci foarte explicabil de ce în societatea modernă burgheză, în Europa Occidentală, lirica a luat o dezvoltare atât de exagerată, a inundat chiar, în mod nejustificat, genurile literare cu care n-ar fi trebuit să aibă decât foarte puţin comun şi a căzut în exagerări ridicole la decadenţi. Lirica era deci acel gen literar care trebuia să exprime acest nou mod de a gândi şi a simţi al unor anumite pături sociale la noi în ţară. La noi chiar mai exclusiv decât în Occidentul Europei, şi aceasta pentru două cauze.
Prima, fiindcă acest torent de idei, impresii, simţăminte chinuitoare ne-a venit mai pe naşteptate, mai brusc, şi a trebuit deci să zguduie şi mai mult sufletul nepregătit; a doua, fiindcă prin starea noastră înapoiată culturală n-am fost pregătiţi pentru un gen superior – romanul.

Era deci natural ca la noi un poet liric să fie acela care, exprimând propriile sale gânduri şi simţăminte zbuciumate, să exprime totodată starea de suflet (l’état d’âme) a epocii sale; şi am avut norocul ca ăst poet să fie nu numai liric, dar să fie şi un mare poet, să fie Mihai Eminescu.

Eminescu a fost oare un geniu, a fost numai un mare talent?

Din nenorocire, aceste epitete sunt aşa de relative! Atâta e sigur, că în exprimarea sentimentelor erotice ajunge până la Musset, în exprimarea gândurilor înalte până la Lenau – şi aceasta nu e puţin.

Sunt şi alte merite care îl pun pe Eminescu între cei aleşi, între marii artişti.

Eminescu, ca toţi marii poeţi lirici care au făcut epocă într-o literatură, şi-a făurit singur instrumentul pentru creaţiunea lui, el a creat limba lirică necesară pentru exprimarea unor idei şi sentimente adânci de care nici nu visa literatura trecută.

Al doilea, ca toţi marii artişti, Eminescu a fost profet prin arta lui, cu alte cuvinte el a exprimat idei, sentimente, stări sufleteşti care tocmai în urmă trebuiau să se dezvolte mai cu putere.



Aici e explicarea faptului pe care-l aduce dl Panu şi căruia îi dă o explicaţie greşită, anume că Eminescu n-a fost băgat în seamă la început şi a devenit celebru după ce a înnebunit.

Când Eminescu a început să scrie, toate relaţiile sociale schiţate mai sus nu se dezvoltaseră încă în totul şi deci nici stările sufleteşti cărora ele dau naştere. Dar cu marea sa inimă şi cu ochiul său profetic el a văzut şi a simţit viaţa care se închega împrejurul său şi care trebuia să ia o dezvoltare mai mare mai târziu. Iată de ce Eminescu n-a fost înţeles de la început. Aceasta se întâmplă de altmintrelea mai cu toţi marii poeţi şi mai totdeauna din aceeaşi cauză.

Al treilea fapt care îl pune pe Eminescu în rândul marilor artişti şi care îi dă dreptul la o glorie pe care trebuie s-o împartă cu puţini artişti chiar în literaturile mai vechi, e tocmai faptul de care acuză dl Panu curentul eminescian: lipsa de continuitate cu literatura trecută.

Să nu se creadă că fac paradoxe.

În adevăr, poezia lirică nu e un monopol exclusiv al epocii noastre, ea a existat în toate epocile literare însemnate; în vremea noastră ea a luat o dezvoltare mai mare, a devenit mai bogată, mai profundă în exprimarea adâncilor şi zbuciumatelor sentimente. Ţările culte însă, cu un bogat trecut literar, au avut şi o poezie lirică trecută bogată şi chiar epoci istorice întrucâtva asemănătoare cu epoca noastră, deci favorabile înfloririi liricii: astfel pomenim în treacăt epoca lirică a lui Petrarca. În alte ţări deci, un mare poet are predecesori şi în trecut, şi uneori chiar în epoca lui; şi dacă orice mare artist reformator în arta sa făureşte el singur instrumentul creării, formează limba şi modul exprimării pentru creaţiunea lui, aceasta îi era mult mai greu lui Eminescu decât celor cu o literatură mai veche. Eminescu n-a avut aproape predecesori. Lirica, şi mai ales lirica erotică, în literatura noastră trecută e nulă; e aproape nulă şi la Gr. Alexandrescu. La Alecsandri



ea e gingaşă, frumoasă, dar superficială; şi zbuciumata lirică a lui Eminescu n-are nici o asemănare cu cea elegantă şi veselă a lui Alecsandri.

Iată deci opera lui Eminescu. Şi iată de ce el are atâta influenţă puternică, iată de ce a creeat o şcoală, un curent dominator în literatura noastră, căruia i-a dat numele, şi iată de ce epoca noastră literară va fi numită epoca lui Eminescu.

Să vedem acum şcoala lui: ce sunt eminescienii, ce e curentul
eminescian?
Înainte de a vedea ce e şcoala lui Eminescu, am face urmă-
toarea întrebare: oare fără Eminescu, dacă s-ar fi întâmplat nenorocirea
ca el să moară în copilărie, curentul liric de azi ar fi
fost el cu totul altul, ori poate nici n-ar fi existat?
Neîndoielnic că ar fi existat. Ca formă ar fi fost întrucâtva inferior,
ar fi purtat alt nume, dar ar fi avut aceleaşi caractere
esenţiale. Şi acum cred că e uşor de văzut de ce.
Curentul Eminescu e produsul unei anumite stări sufleteşti,
caracteristice pentru epoca noastră şi deci curentul s-ar fi produs
în orice caz. Independent de influenţa lui Eminescu, au scris pe
atunci în aceeaşi direcţie lirică: Zamfirescu, Ronetti-Roman,
Nicoleanu – la acesta din urmă sunt versuri frumoase, admirabile,
care prin frumuseţe şi energie se apropie de ale lui Eminescu.
Numai că nimeni dintre ei n-a avut atâta talent ca să exprime
aceleaşi idei şi sentimente cu aceeaşi profunzime, cu aceeaşi
strălucire.
Poetul eminescian nu exprimă anume simţăminte şi gândiri
pentru că-i place Eminescu, ci îi place aşa de mult şi îi produce
aşa de mare impresie Eminescu, pentru că exprimă anume gândiri
şi simţăminte care îl zbuciumă şi pe el, pe tânărul poet. Un scriitor
de talent, eminescian, exprimă propriile sale gândiri şi
simţăminte, nu gândirile şi simţămintele lui Eminescu – cu câtă

putere şi originalitate, asta natural depinde de mărimea talentului.
Numai cei lipsiţi cu desăvârşire de talent nu vor reuşi să
exprime propriile lor simţiri şi gândiri şi de aceea vor transcrie
pe Eminescu; dar operele acestor lipsiţi de talent, ca şi ale acelora
care scâncesc şi plâng, fiindcă aşa e moda, aparţin coşului
redacţiilor – şi aceştia, ori pe cine ar imita, ori de unde s-ar
inspira, tot nuli vor rămânea.
Dar e absolut nedrept a nega personalitatea artistică la un
Vlahuţă, O. Carp, Duiliu Zamfirescu şi la Beldiceanu, I. Păun,
Traian Demetrescu, Popovici-Bănăţeanu, Gheorghe din Moldova,
A. C. Cuza, Stavri, Radu Rosetti, Gorun, Steuermann, Iosif, G.
Ranetti, Cişman, Pavelescu şi câţiva alţii.
Ceea ce face să fim aşa de nedrepţi şi să negăm originalitatea
eminescienilor e tocmai acea comunitate în modul de a simţi şi a
gândi, impusă de însăşi epoca în care trăim.
Natural că prin asta nu vreau să spun că Eminescu a monopolizat
poezia lirică a epocii noastre şi că modul de a simţi şi a
gândi al vremii noastre nu poate găsi şi un mod deosebit de exprimare;
dar pentru aceasta se vede că nu s-a născut încă al doilea
Eminescu. De altmintrelea cine ar putea să nege personalitatea
artistică şi originalitatea lui Vlahuţă sau O. Carp? Ca să arăt cât
de mult stăpâneşte un anumit mod de a gândi şi a simţi întreaga
poezie lirică a epocii noastre, voi aduce aici două exemple caracteristice:
A. Macedonski, rivalul atât de învins al lui Eminescu, după cum
se ştie, toată viaţa s-a luptat împotriva acestuia. În opera poetică
a lui Macedonski, atât de inegală, sunt şi versuri frumoase, generoase,
energice – şi aceste versuri sunt cam eminesciene. Dar
Macedonski va protesta şi va arăta că tot ce a scris e în afară de
influenţa lui Eminescu. Cred – şi aceasta face cinste originalităţii
d-sale, dar dovedeşte şi mai bine ceea ce susţinem.
Dar Macedonski a vrut să fie original cu orice preţ, să nu se
asemene deloc cu curentul dominant şi astfel, din originalitate în


originalitate, a ajuns la la poezia decadento-simbolistă-impresionistă-

harmonistă. Dar decadentismul modern nu e altceva decât degenerarea liricii moderne însăşi, e un termen la care trebuie să ajungă lirica în evoluţia ei, bătrâneţea, degenerarea, decăderea liricii, e un termen deci la care trebuia să ajungă şi lirica eminesciană.
Astfel se poate zice, cu drept cuvânt, că Macedonski, în lupta sa cu orice preţ pentru a fi original, pentru a nu fi al epocii sale, pentru a nu fi eminescian, după mult înconjur ajunge eminescian decadent.
Iată altă pildă: dl A. Bacalbaşa dirija acum un an, cu talent şi cu mult brio, o foaie literară: Adevărul literar.
În acestă foaie, spiritualul scriitor îşi bătea joc cu multă vervă de văicărelile, de „pleurnişeria" poeţilor eminescieni.
Dar A. Bacalbaşa scrie uneori versuri — şi versuri frumoase; şi în aceeaşi vreme, chiar cu sarcasmele împotriva plânsetelor poeţilor, Bacalbaşa a scris o serie de strofe în proză care denotă un temperament de poet. În aceste strofe însă se exprimau nişte sentimente atât de triste, întunecate accente atât de plângătoare, încât întreceau pe ale multor eminescieni. Aici vedem deci cum chiar un om care pricepe neajunsurile unui curent literar şi le arată ca atare dintr-un punct de vedere social mai înalt, când va voi şi va putea să-şi exprime sincer într-o formă artistică propriile sale sentimente, va dovedi adesea că sentimentele lui adânci sunt cele dominante ale epocii.
Eminescianismul, curentul eminescian, e deci un curent liric produs de o anumită epocă specială, de un anumit mod de a gândi şi a simţi al acestei epoci şi care la rândul său exprimă acest mod de a gândi şi a simţi. Şi tocmai aceasta îl face dominant.
Iar pentru dl Panu, curentul şi dominarea lui se datoresc invidiei şi lăcomiei de glorie a câtorva poeţi şi complicităţii unui critic.
Şi acuma putem trece la însuşi remediul propus de dl Panu împotriva sărăciei noastre literare.


## IV
## REMEDIUL DLUI PANU

După toate dezvoltările făcute, să trecem la însuşi fondul articolelor dlui Panu: pricina slăbiciunii literaturii noastre de azi şi remediul acestei slăbiciuni.
O întrebare va fi sugerată desigur în mintea fiecăruia. Literatura noastră de azi e slabă. Bine: dar cum poate fi pricina acestei slăbiciuni faptul că poeţii noştri nu se inspiră din poeţii renaşterii noastre literare şi nu îi imitează?
Cum?
Un tânăr poet, exprimându-şi simţămintele şi ideile proprii care îl chinuiesc, trăind în epoca producătoare a acestor simţăminte şi idei, având ca model un maestru care a exprimat un mod analog de a gândi şi a simţi, va produce totuşi o operă slabă; cum s-ar putea ca acelaşi tânăr, exprimând simţăminte străine lui, dintr-o epocă moartă şi imitând poeţi slabi, să producă o operă de valoare? Asta nici telepatia n-ar putea s-o explice.
Să imite? Să se inspire? Să aibă ca model?
Dar ce anume să aibă de model un tânăr poet liric de azi?
Să nu exagerăm, să nu luăm ca pildă lirica erotică de calibrul următor:

Zori de ziuă se revarsă
Şi ochii încă n-am închis;
Cum să-i închid când ei varsă
Pâraie de foc aprins?
Ah, moarte! numai la tine
Scăparea mea poate fi:

Dar la necaz moartea vine?
Şi omul poate muri?

Sau la Anton Pann:

Eu eram de cotitură,
Stând pe sub umbritură,
Când cu mândră păşitură
Ea venea cântând din gură.
Of! jurat să fie ceasul
Când plecai şi făcui pasul;
Să fi căzut să-mi rup nasul
Decât să-i aud ei glasul.
Că de nu-i vedeam frumseţea
Şi din ochii ei blândeţea,
Nu m-ar fi cuprins iubeţea
Să-mi răpuie tinereţea.
ş.a.m.d.

Să nu luăm ca pildă poeziile acestea, deşi de calibrul lor sunt destul de multe. Nu, să luăm ca pildă poezia erotică a lui Alecsandri, cum e următoarea:

Cu Niniţa-n gondoletă
Când mă primblu-ncetişor,
Trecătorul din piaţetă
Ne priveşte-oftând cu dor.
Atunci cerul se-nsenină,
Lucind vesel l-amândoi
Ş-Adriatica s-alină,
Se alină pentru noi.

Poezia e gingaşă, frumoasă, elegantă, veselă.

Dar nu e oare clar, fără nici o teorie, că această poezie vorbeşte foarte puţin amorezatului de azi? Iubirea e azi un simţământ mai puţin vesel, mai adânc, mai zbuciumat; şi aceasta într-un grad mai intens încă la un temperament de poet.




Iată de ce pentru exprimarea acestui sentiment azi sunt necesare versurile fascinante chemătoare, hipnotice ale lui Eminescu:

Cobori încet aproape, mai aproape...

Sau versurile molatice, voluptuase ale lui Vlahuţă, sau versurile aproape isterice ale lui Beldiceanu.

În Epoca literară e retipărită o poezie a lui Văcărescu, Imaginaţia. Poezia e frumoasă. Imaginaţia şi muzele apar poetului în chipul unor zâne. Frumoase, pline de veselie, de haz, ele presară flori, dansează învârtindu-se în jurul poetului şi-i dau tot ce le cere. Asta e muza lui Văcărescu.

Oare tot astfel e şi muza poeţilor noştri de azi? Închipuiţi-vă, mă rog, pe Vlahuţă, Carp sau pe regretatul Beldiceanu sărind şi învârtindu-se cu muzele lor, dansând cu ele vreun pas de quatre* ... Vajnică ar fi poezia aceea! Şi mai ales sinceră...

Muza poetului de azi e tristă şi, când râde, râde printre lacrimi; mai adesea îl face pe poet să plângă; sau despletită, cu braţele goale în jurul gâtului lui, plânge împreună cu el, amândoi copii trişti ai unei vremi nenorocite! Muza de azi e acea din Nopţile lui Alfred de Musset.

Se înţelege că noi vorbim aici despre ceea ce este într-un mod necesar, nu despre aceea ce ar fi trebuit să fie; or fi pricepând şi poeţii că veselia e preferabilă tristeţii; decât poezia lirică e izvorâtă din adâncurile sentimentelor, iar nu din socotinţă rece.

Dar sunt măcar multe poezii ca Imaginaţia lui Văcărescu?

Să ia ca model? Să imite? Dar ce să imite?

Să nu alegem noi, că s-ar putea zice că exagerăm; de aceea să
luăm ca pilde modele pe care ni le aduce Epoca literară pentru
ilustrarea teoriei dlui Panu; aceste modele au fost strânse şi alese
de un om de mare talent şi de mult gust literar – Caragiale.
* Una din figurile dansului numit cadril (n. ed.).

Mă uit la aceste modele şi mă mir: ce ar putea anume poeţii
noştri să imite şi de unde ar putea să se inspire?
Fabulele lui Alexandrescu sunt frumoase, dar fabula e un gen
inferior şi un gen literar mort – şi nu noi vom reînvia morţii.
Încolo, ce să imite? Povestirile lui Pann, Bălcescu, Oiţele lui Tirs
a lui Văcărescu?
Închipuiţi-vă numai pe Vlahuţă, pe Carp inspirându-se din
Oiţele lui Tirs, pe regretaţii Beldiceanu, Traian Demetrescu având
ca modele cvasi-poeziile lui Bălăcescu, pe Duiliu Zamfirescu,
Stavri, A. C. Cuza imitând şi având ca model interminabilele povestiri
ale lui Pann, cum Hogea a învăţat să vorbească un măgăruş
sau cum a făcut o sobă pe roţi; iar toţi având ca model şi
următoarea poezie a lui Pann, tipărită în Epoca literară:
Vinul e veselitor
Mâhniţilor tuturor;
Vinul e doftorul bun
Al boalelor de comun,
Balsamul celor răniţi,
Odihnul celor trudiţi.
Nostimă poezie am fi avut graţie tuturor acestor modele!
Poezia noastră o fi acum slabă; atunci ar fi ridicolă, barocă!
Pornind pe această cale a inspirării şi a imitării, poezia noastră
de azi s-ar preface într-o adevărată caricatură.
Dar literatura trecută, mai ales până la Alecsandri şi Alexandrescu,
nu poate să aibă nici măcar o influenţă indirectă.
Şi aici e locul să arătăm în câteva cuvinte deosebirea între
influenţa directă a unei opere de artă care servă de model, care
poate întrucâtva să determine o creare artistică, şi influenţa indirectă.
Influenţă directă exercită un mare poet asupra altora când e
înrudit cu ei sufleteşte; această influenţă se va arăta atunci în
lirică, în modul de a exprima ideile, sentimentele şi va determina
şcoli deosebite: şcoala lui Lamartine, a lui Musset, Byron,

Eminescu. În dramă această influenţă directă se va arăta în modul
de a trata caracterele, coliziunea de caractere şi pasiuni şi va
determina deosebirea, de pildă, între drama clasică a lui Corneille,
Racine, drama romantică a lui Hugo, drama modernă a
lui Ibsen. Numai aici, în această influenţă directă, poate fi vorba
de inspirare, de imitare artistică. Această înrâurire directă se
manifestă în însăşi opera de artă.
Dar mai e şi o altă influenţă, indirectă. Fiecare poet este şi
cititor, ca oricare altul, şi deci un admirator al marilor opere de
artă ale tuturor timpurilor. Aceste opere de artă trebuie să producă
asupra lui o impresie puternică, neştearsă, care, perfec-
ţionând însuşi sufletul artistului, instrumentul creării, trebuie
să influenţeze şi asupra creaţiunii, asupra operei sale. Această
influenţă e inconştientă, nevădită nici pentru artist, nici pentru
cititorii lui; dar, totuşi, ea este. Hrana artistică primită e prefăcută
în organismul sufletesc al artistului şi se manifestă într-o creaţiune
artistică neasemănătoare cu ea însăşi, după cum hrana materială
în organismul material se preface în sânge, nervi, energie
vitală.
Pentru un adevărat artist, această hrană sufletească primită
din cărţi, din citirea operelor literare mari, e mult mai puţin

însemnată decât cea primită direct din viaţa înconjurătoare; dar
totuşi are şi însemnătatea sa.
Goethe n-are influenţă directă asupra nuveliştilor germani de
azi; influenţa lui Maupassant e mult mai însemnată; dar influenţă
mare indirectă trebuie să aibă, pentru că în Germania cine
n-a citit şi n-a admirat nepieritoarele frumuseţi din marea operă
a lui Goethe?
Din nenorocire, chiar influenţa indirectă a renaşterii noastre
literare nu poate fi decât mică.
Dacă şi un talent mai mic poate exercita influenţă directă numai
prin faptul înrudirii sufleteşti, prin faptul că exprimă acelaşi mod
de a gândi şi a simţi; pentru a putea avea influenţă indirectă, în

sensul arătat mai sus, scriitorii trecutului trebuie să fie genii sau
talente foarte mari, operele literare ale trecutului trebuie să fie
opere nepieritoare, nepieritoare frumuseţi.
Unde avem noi aşa opere până la Alecsandri şi Alexandrescu?
Şi chiar opera acestora este oare ea aşa de mare? Pe cât este, îşi
şi exercită influenţa sa. După cum am zis, în tot ce se scrie, se
simte influenţa lui Alecsandri, care e doară întrucâtva creatorul
limbii literare moderne.
De altmintrelea este un mare poet în trecutul nostru literar,
care a avut o influenţă indirectă şi chiar o influenţă directă asupra
literaţilor şi poeţilor noştri. Acest mare poet e unicul poate
care a exprimat în adevăr modul de a gândi şi a simţi al poporului
românesc; care n-a imitat – câteodată copiat chiar – pe poeţii
străini fără nici o relaţie cu viaţa înconjurătoare, cum au făcut
atât de adesea poeţii renaşterii noastre literare. Acest mare poet
e însuşi poporul românesc în admirabilele lui poezii populare.
Dl Panu nici nu pomeneşte despre dânsul. Ştie d-lui că pentru
acest poet generaţia de azi are nu numai respect artistic, dar chiar
un cult, câteodată un cult exagerat? Şi aici vedem clar cum un
poet care poate şi trebuie să se impuie unei generaţii de poeţi, se
impune fără ajutorul îndemnurilor patriotice şi al protecţiei criticilor.
Dacă e ceva şi mai straniu decât învinuirea poeţilor că n-au
imitat pe poeţii renaşterii noastre literare şi nu s-au inspirat dintr-î
nşii, e învinuirea făcută criticii – care, după dl Panu, e marele
vinovat în această nesocotire a poeziei trecute – că ea trebuie
să explice poeţilor noştri de azi poezia trecută şi să-i facă s-o
admire; şi n-a făcut-o. Dar mai întâi, ca să sugereze pentru Conachi,
Văcărescu, Cichindeal etc. atâta admiraţie profundă, încât
aceasta să poată determina crearea poetică, critica însăşi trebuie
să aibă acest entuziasm şi admiraţie; altfel ar minţi. Şi dacă nu

le are, cum poţi să-i găseşti vina? Doar Conachi, Momuleanu,
Budai-Deleanu, Cichindeal n-or fi în afară de discuţie ca Shakespeare,
Dante şi Goethe!

Dar să pesupunem că un critic a înţeles frumosul din literatura
veche şi l-a explicat altora. Sunt oare suficiente toate demonstră
rile critice, pentru a excita o admiraţie atât de profundă, încât
să influenţeze crearea artistică? Nicidecum. Această admiraţie
profundă a artistului e şi dânsa tot atât de spontanee, mai ales
în poezia lirică, ca şi creaţiunea însăşi. Şi dacă tinerii noştri poeţi,
citind pe poeţii trecutului (şi doar în şcoală sunt obligaţi să înveţe
bucăţi alese din ei), nu se pătrund de această admiraţie, prin ce
minune ar putea să le-o insufle critica?
Dar cum rămâne cu continuitatea? „În domeniul literaturii –
zice dl Panu – trebuie să fie o continuitate fatală, ca de altminteri
în orice domeniu, mai ales intelectual...“ Dacă ar fi trebuit să fie

o continuitate fatală, ar fi fost şi la noi; şi dl Panu se plânge de contrariul?

În dezvoltarea noastră socială am sărit brusc dintr-o stare socială în alta, fără atâta pregătire ca în alte ţări; nouă ne lipseşte continuitatea în toate domeniile vieţii. Avem noi oare această continuitate pe terenul material, unde de la un plug de lemn am sărit la maşini agricole, de la căruţă proastă la drum de fier; o avem noi oare pe terenul intelectual, unde de la învăţătura sărăcăcioasă de odinioară am sărit la cele din urmă manifestări ştiinţifice ale spiritului omenesc; avem noi această continuitate pe terenul moravurilor? Şi când toată viaţa noastră socială vădeşte această lipsă de continuitate, cum ar putea manifestarea literară, care e reflexul vieţii, să n-o aibă?

Dar respectul pe care trebuie să-l aibă poeţii tineri pentru predecesorii lor!

Să ne înţelegem mai întâi despre ce fel de respect e vorba aici sau mai bine despre ce fel de manifestare a respectului. Dacă e vorba ca aceasta să se manifeste prin inspirare şi imitare artistică, atunci foarte bine fac poeţii noştri că n-au acest fel de respect pentru poeţii din trecut.



Dar de când oare respectul şi admiraţia pentru predecesori trebuie să se manifeste prin imitare?

Oamenii primitivi, care cei dintâi au găsit modul de a produce o scânteie de foc prin frecarea a două bucăţi de lemn, au făcut cea mai mare descoperire de când trăieşte omenirea, au făcut posibilă toată dezvoltarea ulterioară a omenirii. Şi geniul grec a simţit aceasta şi i-a îndumnezeit pe aceşti inventatori primitivi, personificându-i în zeul Prometheus, cea mai mare creaţie a spiritului poetic religios. Dar această veneraţie, care merge până la îndumnezeire, n-a făcut, sper, pe nimeni să imite pe oamenii primitivi şi, din prea mare respect pentru continuitate, nimeni nu va freca două lemne, până i-or ieşi ochii din cap, pentru a aprinde o ţigară.

Precum vedem, a respecta pe predecesori nu vrea să zică deloc a-i imita, ci a le recunoaşte meritul pentru tot ce au făcut în epoca lor.

Dacă şi acest respect ar lipsi la unii din literaţii noştri, ar fi foarte regretabil: aceşti literaţi n-ar fi nici culţi, nici inteligenţi. În evoluţia unei literaturi se poate ca o operă de mai puţină însemnătate artistică chiar să fi avut mai mare influenţă asupra dezvoltării literare decât o operă mai însemnată. A cunoaşte importanţa relativă a scriitorilor trecutului e, desigur, foarte interesant. Un om cult, fie el literat sau ba, trebuie să cunoască amănunţit istoria literaturii ţării sale, după cum trebuie să cunoască şi istoria politico-socială. Dacă la noi lipsesc încă aceste cunoştinţe, vina nu e a acelora pe care dl Panu îi învinuieşte. La noi nu există încă o istorie mai amănunţită a literaturii, nu există încâ o ediţie critică a scriitorilor mai vechi; căci chiar cei neînsemnaţi din punct de vedere estetic pot avea o valoare istorico-literară.

Mare însemnătate estetică nu va avea o lucrare de acest fel, căci ceea ce e important în această privinţă se cunoaşte deja, dar va avea însemnătate istorico-literară şi lingvistică.



Pentru a scoate la lumină o atare lucrare nu e nevoie nici de talent, nici de vocaţie artistică, ci de munca stăruitoare şi continuă a câtorva muncitori conştiincioşi: trebuie mijloace şi mijloace multe şi cine altul e obligat să facă această operă decât Academia, care în definitiv altă însărcinare nici nu are şi care dispine

de mijloace imense?
Pe de altă parte, şi şcoala ar trebui să dea în programele ei
mai mare loc studiului literaturii trecute.

## V

## CE-I DE FĂCUT?

Dar oare nu există nici un remediu pentru sărăcia noastră literară
de azi?
Pentru a găsi leacul, trebuie totdeauna să cunoaştem pricinile
boalei şi aceste pricini ale sărăciei noastre literare au fost lămurite
de critica noastră, aşa săracă cum este, şi au fost lămurite, paremi-
se, cât se poate de satisfăcător. Prima pricină e lipsa de genii
sau de mari talente.
Împotriva acestei pricini n-ai ce să faci: geniile sunt totdeauna
rare, sunt fericite accidente, şi doar nu prin faptul că ne vom
întoarce la tradiţia largă şi variată a literaturii trecute vor începe
femeile române să nască genii!
E vorba, aşadar, numai de talentele pe care le avem şi numai
despre ele vorbeşte dl Panu.
Şi e de netăgăduit că avem talente.
Avem talente însemnate, ca al lui Coşbuc, Caragiale, Vlahuţă,
avem talente ca Delavrancea, O. Carp, Duiliu Zamfirescu; toţi pe
care i-am pomenit sunt oameni de mai mult sau mai puţin talent.
O nuvelă a lui Bujor, Mi-a cântat cucu în faţă, ar fi fost remarcată
şi într-o literatură mai bogată ca a noastră; tânărul care
scrie sub pseudonimele Tomşa sau A. Toma are talent şi mult
talent; H. Lecca e un om de talent; A. Bacalbaşa are fără îndoială

talent literar; de asemenea Teleor, Basarabeanu, V. Morţun, Sofia
Nădejde şi alţii; nu mai vorbesc de cei mai bătrâni, cum e dl
Hasdeu, un om de talent mare, superior.
Dacă toate aceste talente s-ar putea dezvolta până la marginile
indicate lor de natură, dacă ar fi putut să producă tot ce
potenţial a fost sădit în ele, natural că am fi avut o literatură mai
însemnată – în orice caz mai bogată decât cea de azi.
Care sunt deci pricinile ce împiedică această dezvoltare literară?
Prima e piedica materială. Un literat la noi nu poate trăi din
munca de literat: deci literatura nu poate să ajungă o profesie, şi
de aici – diletantism. Pe de altă parte, ocupaţiile grele, distrugă
toare, prozaice omoară avântul artistic.
Altă pricină şi mai importantă e totala lipsă de entuziasm pentru
literatură; în ţara noastră n-avem cititori. Atenţia publicului
cult e îndreptată cu totul în altă parte. Politica îi absoarbe pe
toţi. Cel mai neînsemnat fapt politic pasionează opinia publică
mai mult decât zece poezii frumoase. Lupta pentru existenţă şi
lupta pentru a parveni absoarbe toate puterile păturii aşa-zise
culte.
Numai o atmosferă de entuziasm însă poate ajuta dezvoltarea
talentelor, poate face posibilă o eflorescenţă artistică.
Altă pricină însemnată e concurenţa literaturii franceze şi în
general a literaturilor străine. Aceasta e pentru literatura noastră
tot aşa de fatală ca şi concurenţa industriei străine pentru
industria noastră. Publicul cult citeşte la noi franţuzeşte, câteodată
chiar mai bine decât româneşte; deci, întrucât are nevoie de hrană
estetică, el poate să şi-o îndestuleze dintr-un izvor atât de bogat
cum e literatura franceză. Toate îndemnurile patriotice de a consuma
producţiunile naţionale vor fi mai puţin eficace în ceea ce
priveşte literatura decât în ceea ce priveşte industria; pentru că
atârnă de voia mea să consum un articol industrial mai prost din
producţia naţională, dar nu atârnă de voia mea să gust o nuvelă
slabă fiindcă e scrisă de un român.

Citirea literaturilor străine face ca publicul nostru cititor să devie foarte exigent faţă cu literatura română plăpândă, să-i aplice norme de comparaţie şi să-i puie cereri pe care, natural, ea nu le poate satisface.
De aici o nesocotire, nedreaptă dacă vreţi, dar foarte explicabilă, a tinerei noastre literaturi. Chiar scriitorii români mai de talent şi mai bătrâni care, în virtutea iluziilor fireşti ce şi le face fiecare artist despre propria sa lucrare, cred că opera lor e la nivelul literaturilor străine, când e vorba de a judeca opera altuia, îi aplică imediat, ca termen de comparaţie, operele similare străine şi i-l aplică cu toată vigoarea invidiei profesionale. Rezultatul e că opera începătorului e maltratată oribil.
În astfel de condiţiuni materiale şi morale trăieşte şi se dezvoltă literatura noastră.
Ce să ne mai mirăm deci de sărăcia noastră literară şi să-i căutăm pricinile D-zeu ştie unde, când ele sunt aşa de aproape? Mai degrabă ar trebui să ne mire că ea nu se găseşte într-o stare şi mai rea.
Natural că aceleaşi sunt pricinile stării triste în care se găseşte şi critica noastră. Pentru prosperarea criticii se cere, încă mai mult decât pentru poezie, o atmosferă de entuziasm; pentru prosperarea criticii e nevoie şi de existenţa unor însemnate producţiuni artistice. O critică în sensul modern al cuvântului poate să fie făcută numai scriitorilor care în opera lor şi-au manifestat întreaga personalitate artistică. Avem noi multe opere de aceste?
În aşa condiţiuni poate să se dezvolte, de bine de rău, criticarecenzie, dar nu cea modernă.
În trecutul nostru literar avem două epoci interesante pentru critica modernă. Prima e epoca Alecsandri-Alexandrescu şi alţii, a celor de la 1848; critica acestei opere ar putea reînvia o întreagă epocă istorică. A doua operă şi mai interesantă e poezia poporului nostru; critica ar putea reînvia aci psihologia poporului românesc cu toată viaţa lui tristă, nemângâiată. Dar pentru ace-

ste opere trebuie ani şi ani de muncă, de muncă liniştită. Şi cine ar putea s-o facă la noi, chiar dintre acei care au aptitudinea necesară? Cei bogaţi n-au grija literaturii, cei săraci n-au ce mânca.
În afară de aceste două opere, literatura epocilor precedente, după credinţa mea, nu poate da material pentru o lucrare critică în sensul modern al cuvântului. Întâi, pentru că în această literatură nu există o operă artistică de o valoare însemnată; şi al doilea, pentru că şi ceea ce are valoare artistică e, în mare parte, imitaţie din literaturile străine, fără nici o relaţie cu viaţa românească de atunci.
Gândească-se numai cititorii noştri ce relaţie există între muzele şi idilele lui Văcărescu, între erotica acestuia şi a lui Conachi, o erotică imitată din străinătate, uneori pornografică, şi viaţa patriarhală de atunci? Ce relaţie aveau toate aceste: Către Leandru ce nu vine sau Eloiza către Abelard ale lui Conachi cu viaţa ce-l înconjura? De altminteri aceasta e credinţa mea. Crearea critică e şi ea liberă; şi dacă se va pătrunde cineva de opera poeţilor mai vechi pentru o lucrare critică, cu atât mai bine pentru el!

literaţilor, poeţilor noştri.
* * *
Dar soluţia! Unde e soluţia? Ce e de făcut pentru ridicarea nivelului literaturii noastre în toate manifestările ei?
Oh, ştiu; pe cititori îi interesează mai ales soluţiile, şi aceasta cu drept cuvânt; din nenorocire însă, în sensul care le caută cititorii

— ele nu există.
O, dacă iscoditorii de soluţii ar putea să găsească remedii pentru
o stare intelectuală care e legată de întreaga stare socială a
unei ţări! Astfel de soluţie numai vremea o poate aduce. În
privinţa materială, ce e drept, se făcuse o propunere ca statul să
intervie şi să dea subsidii, să instituie pensii pentru poeţi.
O propunere mai detestabilă, mai degradatoare, nici nu se
poate închipui.
Dar dacă nu se poate da o soluţie, un sfat bun se poate da

Opera artistică şi mai ales cea lirică, fiind expresiunea însăşi a
personalităţii sale, artistul să caute să-şi perfecţioneze această
personalitate
printr-o cultură mai vastă, prin sentimente şi idealuri
mai înalte.
Acest sfat, pe care l-am dat mai demult, a făcut mult sânge
rău confraţilor mei. Ei au protestat că sfătuiesc pe poeţii noştri
să puie socialismul în versuri.
Oamenii aceştia nu pricep cel puţin atâta: că lirica despre care
era vorba acolo e o exprimare a sentimentelor, ideilor şi idealurilor
poetului însuşi şi deci a se pătrunde de sentimente şi idealuri mai
înalte înseamnează o lirică mai înaltă. În altă ţară mai cultă, sfatul
ar părea că se înţelege de la sine, poate părea chiar banal — la
noi a ridicat proteste şi discuţii.
Al doilea sfat ar fi să citească mai mult, să capete mai multă
cultură artistică literaţii noştri! Cunoştinţa aprofundată a tuturor
maeştrilor literaturilor mari: Homer, Dante, Goethe ş.a.m.d.
lărgeşte orizontul artistic, înalţă sufletul, perfecţionează însuşi
instrumentul creării artistice. Această cultură largă va exercita
asupra creării artistice ceea ce am numit influenţă indirectă.
Citirea literaturii vechi române, desigur, nu poate exercita nici pe
departe atâta influenţă indirectă; totuşi o poate exercita întrucâtva
şi mai ales poate înrâuri în bine limba literară; de aceea această
citire e negreşit folositoare.
Al treilea sfat important e să studieze toate literaturile străine
contemporane nouă, literaturile de azi ale popoarelor civilizate.
Aici poate fi vorba de model, de inspirare, de imitare artistică.
Iată în adevăr un izvor imens, variat, nesecat, din care se pot
inspira literaţii noştri.
Şi făcând aşa, vor fi logici, vor rămânea în armonie cu toate
celelalte ramuri ale vieţii noastre.
Noi ne inspirăm de la Europa Occidentală în politică, în economie,
în ştiinţă, în moravuri; trebuie deci, natural, să ne inspirăm

tot de acolo şi în literatură, care e un reflex al celorlalte manifestă
ri.
Ştiu că nu se potriveşte tocmai bine una cu alta, că adevărurile
ştiinţelor sunt deopotrivă obligatorii pentru fiecare, pe când o
operă artistică se deosebeşte de la om la om, de la un popor la
altul. O ştiinţă naţională nu poate exista, o artă naţională da.
Aşa e.
Decât, viaţa modernă: drumurile de fier, telegraful, relaţiile
continue între feluritele naţiuni, gazetele, revistele care pun în
legătură pe oamenii culţi ai întregii lumi civilizate, şi în general
condiţiunile asemănătoare de viaţă economico-socială, morală,
toate acestea creează la clasele culte ale tuturor naţiunilor civilizate
un mod mai mult ori mai puţin asemănător de a gândi, de a
simţi, ceea ce într-un cuvânt francezii numesc „l’état d’âme“ al
omului modern.
Această viaţă socială de azi şi acest „état d’âme“ modern tind

mai mult să formeze din toate literaturile o mare literatură internaţională. Ele fac ca opera unui scriitor să fie gustată uneori mai bine în alte ţări decât în ţara lui; ele fac posibil acest fenomen straniu că un scriitor mare al unei naţiuni, curând după apariţia lui, trece triumfal prin toate literaturile naţiunilor civilizate, găsind pretutindeni imitatori, făcând şcoală; ele fac ca Sully Prudhomme să vorbească mai mult sufletului nostru decât Conachi, Văcărescu, Bălăcescu, Pann; ele fac ca literaturile tuturor ţărilor civilizate să fie acum aşa de influenţate una de alta şi ca fiecare scriitor străin să se adape din acest imens izvor internaţ
ional.

Influenţa reciprocă a scriitorilor şi a literaturilor străine e enormă şi uneori se manifestă aproape fantastic. George Sand a avut o colosală influenţă asupra scriitorilor tineri ruşi. Dostoievski povesteşte cu ce impacienţă nebună aşteptau ei apariţia unui nou roman al lui George Sand şi cu ce evlavie religioasă îl citeau.



Dar pe terenul rus romanul lui George Sand se preface în roman naturalist, în sensul bun al cuvântului, şi acest roman rus influenţ
ează la rândul său aşa de mult romanul naturalist francez, încât marele Maupassant se declară discipol al lui Turgheniev.

Astfel s-ar putea zice că romantica George Sand influenţează romanul naturalist francez prin intermediul romanului rus.

Literaturile scandinave, care s-au dezvoltat sub influenţa literaturii clasice germane, au acum o influenţă considerabilă asupra literaturii actuale a Germaniei.

Dar ce să mai vorbim de alţii! Oare nu e aceasta tocmai adevărata noastră tradiţie literară?

Scriitorii renaşterii literare n-au imitat ei cât au putut pe străini, traducându-i chiar uneori fără a arăta izvorul?

Cei mai mari poeţi ai noştri: Alecsandri, Eminescu, Coşbuc nu s-au inspirat ei, n-au imitat ei pe străini până a fi acuzaţi de plagiat şi nu sunt ei oare cu toate acestea adevăraţi poeţi români?

Marea deosebire între modul actual de inspirare şi de imitare artistică din literaturile străine şi cel de pe vremea renaşterii noastre literare e următoarea:

Atunci, pe vremea renaşterii noastre literare, viaţa socială a ţării noastre nu semăna deloc cu viaţa popoarelor civilizate şi, deci, inspirându-se şi imitând o literatură produsă de o viaţă socială atât de diferită, literaţii de atunci au creat o operă fără nici o relaţie cu viaţa ţării lor* .

Pe când acuma, viaţa noastră socială, fără să fi ajuns pe a popoarelor civilizate, dar totuşi semănând cu a acestora, modul de a gândi şi a simţi semănând de asemenea, inspirarea din literaturile străine nu împiedică deloc ca opera creată să fie şi naţională. Astfel e opera lui Eminescu, care s-a inspirat aşa de mult din lirica germană.

* O excepţie trebuie de făcut pentru un poet cum e Pann, un adevărat scriitor naţional; dar scrierile lui Pann sunt de un gen literar inferior.



În nuvela lui Caragiale Leiba Zibal şi în drama Năpasta influenţa lui Dostoievski e destul de vădită, ceea ce nu împiedecă deloc ca nuvela şi drama să fie şi frumoase, şi opere româneşti.

* * *

Am vorbit până acum aproape exclusiv de poezia lirică, aşa de potrivită pentru epoca noastră.

Dar cu toată această potrivire, poezia lirică, chemată să exprime cele mai profunde sentimente şi cele mai zbuciumate gândiri ale omului modern, nu poate prin însuşi caracterul ei să exprime şi lupta grea pentru viaţă, şi coliziunea de pasiuni, de interese, coliziunea

de caractere.
Pentru exprimarea acestei vieţi atât de bogate a omului modern,
s-a creat şi a luat o mare dezvoltare un alt gen literar, superior:
romanul.
Romanul bate la uşa literaturii române şi pentru roman n-avem
măcar un singur model valabil în literatura noastră trecută.
În literatura internaţională modernă, în acest imens laboratoriu,
unde sentimentele, ideile omenirii de azi iau corp şi suflet în
creaţii artistice, acolo trebuie să caute literaţii noştri – poeţi,
prozatori, critici – modele de imitat (pe cât poate fi vorba de
imitare în artă), acolo trebuie să caute inspiraţie, acolo e un izvor
imens, nesecat, acolo e şi remediul împotriva „uniformităţii
ideaţiunii", lipsei de variaţie în exprimarea sentimentelor ş.a.m.d.
Se înţelege, e un remediu pe cât poate fi vorba acuma de remediu
pentru literatura noastră, care trăieşte în condiţiuni atât
de ucigătoare.
* * *
Am sfârşit cu discutarea acelor părţi din articolele dlui Panu
care au interes general, un interes literar.
Sunt atinse şi alte chestii acolo care, după părerea mea, n-au
vreo însemnătate. Aşa, d-sa crede foarte păgubitoare pentru literatura
noastră coteriile literare şi spiritul de exclusivism care

se dezvoltă în ele. E adevărat; decât înseşi coteriile literare, şi
mai ales răul pe care-l aduc literaturii la noi, sunt mai curând
rezultatul lâncezelii literare decât pricina ei. Coterii literare sunt
şi în străinătate, dar acolo, afară de rău, aduc şi un bine – excită
emulaţia.
Da altmintrelea, ce e drept e drept, spiritul de gaşcă a ajuns la
noi aşa de departe, încât un literat român, când nu parvine să
facă o gaşcă literară cu literaţi în viaţă, o face cu cei morţi.
APRECIERI
... Dobrogeanu-Gherea rămâne un critic literar însemnat, iar locul pe care
îl ocupă în dezvoltarea criticii literare româneşti este unul proeminent. El
este... întemeietorul adevăratei noastre critici literare. Activitatea sa de
critic
literar şi îndeosebi partea din această activitate care se desfăşoară între
1885 şi 1900, dată după care Gherea revine rar în acest domeniu, este de o
importanţă hotărâtoare nu numai pentru că deschide drumuri noi, dar şi pentru
că a abordat şi a rezolvat problemele esenţiale ce se puneau în mişcarea
literară românească în epoca respectivă. Importanţa contribuţiei lui
Dobrogeanu-
Gherea la dezvoltarea criticii literare româneşti nu decurge, deci, numai
din simpla confruntare a unor date cronologice, din faptul că el, înaintea
altora, a pus în circulaţie anumite idei. Ea provine mai cu seamă din faptul
că aceste idei noi, determinate de împrejurări concrete, s-au integrat organic
în lupta literară a momentului şi au constituit un factor de seamă în
frământarea spirituală a acelui moment, în orientarea scriitorilor şi a
publicului
cititor, în însăşi dezvoltarea literaturii noastre.
G. C. NICOLESCU, Curentul literar de la „Contemporanul", Editura tineretului,
Bucureşti, 1966, p. 285–286.
Vorbind despre opera literară şi relaţia acesteia cu „mijlocul social", Gherea
credea, la începutul activităţii sale, că mult mai important decât talentul
scriitorului este idealul lui social, tendinţa, mediul în care trăieşte,
conformarea
la o anumită ideologie. Când criticul vorbea, în 1887, despre
„tendenţionism şi tezism în artă", definind energic „direcţiunea" revistei
„Contemporanul",
afirma cu toată claritatea că „arta e un product, e o manifestare

ca oricare alta a spiritului omenesc şi ca atare poate să fie ori folositoare, ori vătămătoare". Punctul de vedere susţinut de Gherea nu este aici unul estetic, ci unul evident utilitarist, însăşi misiunea criticii (în Asupra criticii, 1887) fiind asimilată în mare măsură evaluării elementelor extrinseci ale operei literare.
Mai târziu însă – şi acest aspect ne interesează aici în mod special – Gherea ajunge să teoretizeze actul critic într-o viziune modernă, eliberată,

aproape complet, de obsesia funcţionalităţii lui strict sociale şi, în consecinţă, prea limitative, a criticii literare. Studiul polemic Dl Panu asupra criticii şi literaturii, publcat în anul 1896, în „Lumea nouă", reprezintă un reper preţios nu numai pentru evoluţia gândirii critice a îndrumătorului socialist, dar şi a conceptului de critică la noi.
Mihai DRĂGAN, Clasici şi moderni, Ed. Cartea românească, Bucureşti,

1987, p. 160–161.
... C. Dobrogeanu-Gherea are pe de o parte un prea puternic simţ al echilibrului şi un prea treaz sentiment al ştiinţificului ca atare (al relativităţii oricărei ştiinţe), spre a cădea pur şi simplu în dogmatism; iar pe de altă parte posedă o cultură de specialitate vastă şi profundă: el cultivă şi citează mereu, cu respect, pe maeştrii ce şi-i recunoaşte: Sainte-Beuve, Taine, Brunetière, Brandes, Hennequin, alături de compatrioţii din prima tinereţe Cernâşevski şi Dobroliubov, cărora laolaltă le relevă atitudinea ştiinţifică şi modernă, ori faţă de noii Faguet, Lemaître sau Paul Bourget, de care ţine seama, fiindcă preţuieşte noutatea. Încă din importantul lui eseu, publicat în 1887, Asupra criticii, concepţia sa apare clar închegată: în următorii zece ani şi-o va nuanţa doar confirmând-o, căci el e un spirit mlădios, precizându-se în sensul deschiderii şi modernităţii, şi sfârşind chiar prin încercarea de a cuprinde simbolismul, la care accede prin intermediul parnasianismului şi prerafaelismului.
Probabil, i-a servit la o atare deschidere şi socialismul lui William Morris, ca şi al unor simbolişti români, simpatizanţi ai socialismului. Recunoscând, aşadar, din capul locului că „arta e una din cele mai complexe manifestări ale spiritului omenesc şi totodată e foarte puţin supusă la legi ştiinţifice", Gherea nu pregetă să afirme autonomia operei artistice, care – condiţionată de factori psihici şi sociali – condiţionează, la rându-i, societatea prin influenţa ce o exercită asupra publicului. Desigur, el cere criticului pe lângă gust, talent şi cultură literară, să cunoască „societatea în care s-a dezvoltat artistul", „starea ei culturală, dezvoltarea ei intelectuală, condiţiile politice şi economico-sociale în care se găseşte, precum şi starea morală", adăugând că „e peste putinţă a fi critic fără a avea o mare cultură ştiinţifică", dar în acelaşi timp apreciind că „o obiectivitate desăvârşită e un cuvânt deşert", el pune accent deosebit pe intuiţia critică şi declară categoric: „criticului i se cere inspiraţie ca şi artistului".
I. NEGOIŢESCU, Istoria literaturii române, Ed. Minerva, Bucureşti, 1991, p. 123.

Încă de la început Gherea se delimitează pe un ton foarte respectuos de poziţia lui Titu Maiorescu, susţinând că, după părerea sa, opera literară nu

poate fi studiată în sine, ci numai în raport de factorii care o condiţionează şi pe care, la rândul ei, îi influenţează. Maiorescu nu răspunde, şi Gherea se ocupă în continuare de ceea ce el numeşte, cu un termen inventat ad-hoc, decepţionism, de decepţionism în literatura română. Nu e, desigur, o întâ mplare că în acelaşi an, 1887, publică în „Contemporanul" şi articolul Eminescu,
străduindu-se să găsească poetului, dată fiind valoarea excepţională a operei sale şi ca atare înrâurirea pe care putea s-o aibă asupra publicului, măcar o primă fază de optimism şi explicându-i „decepţionismul" prin societatea în care a trăit... Meritul indiscutabil al lui Gherea era de a fi întreprins, oricât de primitiv, o primă lucrare de analiză a operei lui Eminescu, într-un moment mai mult de contestări decât de aprobări... E hotărât că Gherea avea să dea prin critica sa o direcţie literaturii, alta decât cea de la „Junimea"...
Al. PIRU, Istoria literaturii române, Ed. „Grai şi Suflet – Cultura Na-ţională", Bucureşti, 1994, p. 128.
În amplele sale studii Dobrogeanu-Gherea opune principiilor estetice cultivate de „Junimea", de provenienţă idealistă germană (Schopenhauer, Hegel, Vischer, Hartmann), o concepţie estetică materialistă, ce-şi are una dintre surse în teoria mediului a lui Taine şi în genere în gândirea pozitivistă franceză din timpul celui de-al doilea imperiu, iar altele – în democraţii revoluţionari ruşi şi în materialismul istoric. Concepţia propagată de Gherea pleacă de la premisa că, fiind un „product", opera de artă nu poate fi satisfăcător interpretată fără studierea „cauzelor" sale, apropiate şi mai îndepărtate. Cauza imediată fiind artistul, trebuie cercetate biografia lui, condiţiile în care s-a format, concepţiile sale. Aceasta implică studierea mediului
social în care a apărut şi s-a afirmat producătorul de artă. Răspândită în lume, opera exercită asupra societăţii o anume influenţă, folositoare sau vătămătoare. Deci, cercetătorul, după ce îşi va fi edificat publicul „de unde vine creaţiunea artistică", are de stabilit „ce influenţă socială şi morală e menită să aibă, ce înrâurire educatoare va avea ea", apoi „cât de sigură şi vastă va fi acea influenţă" şi, în sfârşit, „prin ce mijloace această creaţiune artistică lucrează asupra noastră". Cum se vede, analiza estetică se află, în reprezentarea lui Gherea, pe ultimul plan al interesului critic. Dar dacă o scriere este nulă artistic? Vom sta să-i determinăm întâi „cauzele", ne vom adânci în laborioase cercetări extraliterare, pentru ca, la urmă, să-i constatăm

irealitatea în spaţiul artei? Concluzia logică aceasta e, de vreme ce criticului
i se conferă o funcţie în primul rând pedagogică. Criticul ar avea, potrivit acestei concepţii, drept primordială şi esenţială menire, aprecierea utilităţii sociale, a valorii educative, şi doar în subsidiar pronunţarea de judecăţi estetice
asupra operelor literare...
Înţelegând să promoveze o critică pozitivă, mai precis spus: pozitivistă, C. Dobrogeanu-Gherea are, incontestabil, meritul de a fi încercat, cel dintâi la noi, să dea exerciţiului critic o întemeiere ştiinţifică. Silinţele lui reflectă
stadiul încă primar la care se găsea în acea vreme gândirea socialiştilor români, tributară influenţelor unor variante ale materialismului vulgar şi predispusă
a prelua necritic diverse teorii mai mult sau mai puţin ştiinţifice (Taine, Brandes etc.) de ultimă oră numai pentru că erau noi şi se bucurau de popularitate în alte ţări. Rămâne, în tot cazul, un fapt că prin Gherea critica literară de la noi a depăşit stadiul „judecătoresc", devenind analitică,
adică critică propriu-zisă. Titu Maiorescu fusese mai mult un îndrumător literar;

Dobrogeanu-Gherea a purces, primul, la examenul amănunţit al operelor unor scriitori...
Dumitru MICU, Scurtă istorie a literaturii române, I, Ed. Iriana, Bucureşti, 1994, p. 300–301.

... Contribuţia efectivă a lui Gherea trebuie căutată, în primul rând, în teoretizarea unui concept modern de critică, în Dl Panu asupra criticii şi literaturii.
Ca şi în estetică, criticul este sincron în această direcţie cu idei recurente la mai mulţi critici în Europa: Sainte-Beuve, Hennequin, Brunetière.
Însă locul său îl singularizează expunerea conceptualizată şi, parţial, sistematizată a disciplinei care este investită, lucru surprinzător la un partizan al scientismului, cu valenţe expresive, chiar estetice, în tradiţia celebrei identităţi a gustului şi geniului, lansată de romantici. Oricum, în viziunea lui, critica încetează de a mai fi exclusiv sursă de judecăţi, informaţie, ea tinde, printr-o convertire existenţială, să se ridice deasupra datelor sale originare pentru a produce o plăcere similară cu aceea a lecturii literare. Gherea este primul la noi care pune semn de egalitate între critic şi scriitor. Ca şi acesta, criticul nascitur, el trebuie să posede har vocaţional, fără de care programele şi metodele critice sunt superflue.
Ion PLĂMĂDEALĂ, Un model românesc de „critică ştiinţifică“ în context european, Tipografia Academiei de Ştiinţe din Republica Moldova, Chişinău, 1996, p. 161.

CUPRINS



BIBLIOTECA ŞCOLARULUI
Constantin Dobrogeanu-Gherea
STUDII CRITICE

Apărut: 1998. Coli tipo: 14,35. Coli editoriale: 15,32
GRUPUL EDITORIAL LITERA
str. B. P. Hasdeu, nr. 2, Chişinău, MD 2005, Republica Moldova
Editor: Anatol Vidraşcu
Redactor: Ion Ciocanu
Corector: Raisa Coşcodan
Tehnoredactor: Vitalie Leca
Operator: Dina Pleşca
Tiparul executat sub comanda nr. 80460.
Combinatul Poligrafic, str. Mitropolit Petru Movilă, nr. 35,
Chişinău, MD 2004, Republica Moldova
Departamentul Edituri, Poligrafie şi Comerţul cu Cărţi